اصنافِ سخن
اور
شعری ہیئتیں
شمیم احمد

اصنافِ سخن

اور

شعری ہیئتیں

اپنے بڑے بھائی جناب سیّد نور احمد کے نام

شمیم احمد

انڈیا بک امپوریم ۔ بھوپال

مصنف کی دیگر کتابیں

ادراک ، (تنقیدی مضامین کا مجموعہ)

نورتن کہانیاں ، (بچوں کے لیے) محمد بخش مہجور کی "نورتن" کا انتخاب اور بازگوئی

تجزیاتی مطالعے (تنقیدی مضامین کا مجموعہ) زیر طبع

پہلی اشاعت	:	۱۹۸۱	کتابت	:	نقار الرحمٰن
تعداد	:	۱۰۰۰	سرورق	:	راج بھنوٹ
©	:	شمیم احمد	طباعت ، کوالٹی آفسیٹ پرنٹنگ پریس نرینا نیو دہلی		

قیمت ۳۲ روپے

امپوریم سیریز : ۱

تقسیم کار برائے دہلی

پروگریسو بک سروس ، پوسٹ بکس ۹۳۵۴

۴۹ رشید مارکیٹ ، دہلی ۱۱۰۰۵۱

اس کتاب کی اشاعت میں مدھیہ پردیش اردو اکیڈمی کا جزوی تعاون شامل ہے

ناشر

انڈیا بک امپوریم ، بازار جہانگیر آباد ، بھوپال ۴۶۲۰۰۸

حسنین سیالوی

فہرست

دیباچہ

اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کے تعارف و تجزیے پر مشتمل یہ کتاب اُن طلبہ کی ضروریاتِ مطالعہ کو پیشِ نظر رکھ کر ترتیب دی گئی ہے، جو اردو ادب کی تعلیم ایم اے اور بی اے کے درجوں میں حاصل کر رہے ہیں۔

ایک عرصے سے یہ بات میں شدت سے محسوس کر رہا تھا کہ اردو میں اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کا، جو تنوع ہے ان کی جو ہمہ رنگ صورتیں سامنے آتی ہیں، ان میں زمانے کے ساتھ ساتھ جو نت نئے تجربے ہوئے ہیں، یا بعض مغربی ہیئتیں ہماری شاعری میں شامل ہوئی ہیں، ان سب کا محاکمہ، ان کا تعارف اور ان پر جامع تنقید و تبصرہ مع مثالوں کے، کسی ایک کتاب میں یکجا نہیں ملتا۔

اصنافِ سخن یا اقسامِ شعر کے متعلق جہاں تک کہ چند قدیم اور کلاسیکی کتابوں (مثلاً بحر الفصاحت) کا تعلق ہے، اوّل تو ان میں سے بیشتر آج دستیاب نہیں ہیں، اور اگر بہ کدِ کاوش کسی طرح کسی خوش نصیب طالبِ علم کو ان میں سے کوئی کتاب حاصل ہو بھی جائے تو اس سے اس کی آج کی درسی ضروریات پوری نہیں ہو تیں کیونکہ اس میں اوّل تو اُن اصناف اور ہیئتوں کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہوگا جو مغرب سے ہمارے ہاں آئی ہیں، اور جو آج ہمارے شعری مزاج کا ایک جزو لاینفک بن گئی ہیں۔ دوم یہ کہ ہماری کلاسیکی کتب میں اقسامِ شعر کی درجہ بندی کچھ اس انداز سے کی گئی ہے کہ صنف و ہیئت کا تصور واضح نہیں ہو پاتا اور تیسرے یہ کہ ان میں سے بیشتر کتب کا اسلوب اور اندازِ بیان بھی ادق ہے جس سے کہ آج کا طالبِ علم بڑی حد تک ناواقف ہے، اس لیے کہ اس کی ذہنی تربیت اور نشوونما، سریع الفہم اور سہل زبان میں ہوئی ہے۔ لہٰذا اس کی آج کی درسی ضروریات کے لیے یہ بات بہت اہم اور ضروری ہے کہ مختلف موضوعات پر جو کچھ بھی مطالب پیش کیے جائیں وہ آسان اور قابلِ فہم زبان و اسلوب میں ہوں، اور ان سب کو شعر و ادب کی بدلتی ہوئی اقدار اور ضروریات کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش بھی کی گئی ہو۔

ایسی جامع کتاب' اصناف اور ہیئتوں' پر سردست دستیاب نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف اصنافِ سخن پر بعض بڑی اچھی کتابیں الگ الگ موجود ہیں۔ مثلاً غزل' مثنوی' قصیدہ' مرثیہ پر علٰحدہ علٰحدہ بڑی مفید اور قابلِ قدر کتابیں ہمارے شعر و ادب کے طالبِ علم کو میسر ہیں لیکن دِقت یہی ہے کہ اُسے مختلف اصناف سے واقفیت کے لیے مختلف کتابوں کی ورق گردانی کرنی پڑتی ہے۔

ان اُمور کے پیشِ نظر ہی میں نے اس کتاب کا خاکہ تیار کیا اور کوشش کی کہ تمام اصناف اور ہیئتوں کا تعارف (مختصر ہی سہی) اس میں آجائے۔

مجھے اس کتاب کے مندرجات کے بارے میں زیادہ کچھ عرض نہیں کرنا، اس لیے کہ جو کچھ مجھے مختلف اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کے بارے میں کہنا تھا وہ متعلقہ ابواب میں بہ وضاحت کہہ دیا گیا ہے۔ یہاں میں صرف یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کے بابت یہ کوئی تحقیقی کام نہیں ہے' کیوں کہ ان کے متعلق میں نے ایسی کوئی نئی بات نہیں کہی ہے جو پہلے کبھی نہ کہی گئی ہو' یا ایسا کوئی نیا مواد پیش نہیں کیا ہے جو اس سے قبل پیش نہ کیا گیا ہو۔ اس میں اصناف اور ہیئتوں کے آغاز اور تدریجی ارتقا پر بھی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ ان کا اس زاویے سے بھی جائزہ نہیں لیا گیا ہے کہ ان کے فن و موضوع کی تمام تر باریکیوں اور تمام تر پہلوؤں کو محیط کر لیا گیا ہو۔ یہ تمام تفصیلات میرے موضوع سے باہر تھیں۔

اصناف اور ہیئتوں پر خامہ فرسائی کے وقت صرف ایک ہی بات میرے پیشِ نظر تھی کہ کوئی بھی صنفِ سخن اور شعری ہیئت بہ حیثیت صنف یا ہیئت کے اپنی منفرد شناخت کا کیا معیار اور کیا اصول رکھتی ہے؟ چنانچہ شروع سے آخر تک' ہر صنف و ہیئت کے بارے میں اسی مطمحِ نظر کو میں نے حتی المقدور ملحوظ رکھا ہے۔

شعری ہیئتوں کی شناخت کوئی بہت بڑا مسئلہ نہیں' اس لیے کہ ان کی شناخت بہت حد تک ظاہری صورت سے متعلق ہوتی ہے لیکن صنفِ سخن کی شناخت میں تھوڑی بہت پیچیدگی ضرور ہے کیوں کہ بعض اصناف کی شناخت ہیئتی اصولوں پر منحصر ہوتی ہے بعض موضوع سے پہچانی جاتی ہیں' بعض دونوں ہی پر اپنی شناخت کا دار و مدار رکھتی ہیں، بعض موضوع و ہیئت دونوں میں سے کسی پر اپنی شناخت کا انحصار نہیں کرتیں۔ بعض ایسی اصناف ہیں جو محض کسی وزن (یا اوزان) ہی کی وجہ سے اپنی صنفی شناخت قائم کرتی ہیں۔

چنانچہ اگلے اوراق میں جن اصناف کا تعارف پیش کیا گیا ہے اس میں اس بات کو بطور خاص ملحوظ رکھا گیا ہے کہ ان کی صنفی شناخت کا اصل معیار و پیمانہ کیا ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟ اگر کسی صنف کی شناخت میں اس کی مخصوص ہیئت اہم کردار ادا کر رہی ہے (مثلاً غزل میں) یا موضوع کو اس کی صنفی شناخت میں اصل دخل ہے (مثلاً مرثیہ میں) یا کسی صنف کی شناخت میں اس کے موضوع و ہیئت کو مساوی حیثیت حاصل ہے (مثلاً مثنوی میں)، تو اس کے تجزیے میں اس سب سے اہم پہلو (یا پہلوؤں) ہی پر خاص توجہ مرکوز کی گئی ہے۔

قصیدے کی صنفی شناخت کے سلسلے میں ایک متنازعہ فیہ بحث بھی اس کتاب میں راہ پا گئی ہے، جس پر میں اصحابِ فکر و نظر کی توجہ چاہتا ہوں۔ لیکن یہ بات بھی واضح کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ قصیدے کی صنفی شناخت کے معاملے میں اولاً اُن اصولوں ہی کو میں نے پیش نظر رکھا ہے جنھیں ہمارے بزرگ دراثت میں چھوڑ گئے ہیں اور جن کے تحت اس مخصوص صنفِ سخن کی صنفی شناخت میں موضوع و ہیئت کے متوازن و مساویانہ نقطہ نظر کو ہمیشہ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ قدیم اور مروجہ مطمحِ نظر کی روشنی میں قصیدے کی صنفی شناخت کے مباحث کے بعد ہی میں نے اُن مسائل کو چھیڑا ہے جو اس صنف کے سلسلے میں شعر و ادب کے طالب علموں کو عموماً درپیش ہوتے ہیں اور وہ اس بات کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ قصیدے کی صنف کے ساتھ ایک خاص ہیئت کی شرط کیوں وابستہ ہے؟ اس سلسلے میں اپنا نقطۂ نظر میں نے بہ تفصیل باب ۲ اور ۳ میں پیش کر دیا ہے۔ ان مباحث سے ادب کے قاری اس بات کا واضح اندازہ کر سکیں گے کہ اس صنفِ سخن کی شناخت کے ایک تو وہ مسلّمہ اصول ہیں جو صدیوں سے چلے آرہے ہیں اور ایک توانا روایت کا درجہ رکھتے ہیں اور جنھیں آج تک من و عن قبول کیا جاتا رہا ہے۔ قصیدے کی صنفی شناخت کے سلسلے میں میرے نقطۂ نظر کی صرف اس قدر اہمیت ہے کہ پڑھنے والے یہ سوچ سکیں کہ مروّجہ اور روایتی اصولوں کے علاوہ اس صنف کی صنفی شناخت کا کچھ اور زاویہ بھی ہو سکتا ہے، اور جس پر غور و فکر کیا جا سکتا ہے۔ میرا یہ زاویہ نظر کسی حکم یا حرفِ آخر کا درجہ نہیں رکھتا۔ یہ محض غور و فکر کے لیے پیش کیا گیا ہے اور اگر مجھے اس بات کا اطمینان ہو جائے کہ میرے شکوک بے جا، میرے سوالات ناقابلِ اعتنا اور میری تجاویز نامعقول و ناقابلِ قبول ہیں، تو اس نقطۂ نظر کو ترک کرنے میں مجھے کوئی عار نہیں ہے۔

کتاب کے اولین سات باب اصناف اور ہیئتوں کے مباحث کو پیش کرتے ہیں۔ آٹھواں

باب چند ایسی چیزوں پر مبنی ہے جنھیں ہم نہ صنفِ سخن کہہ سکتے ہیں اور نہ شعری ہیئت، لیکن اس کے باوجود شعری مطالعوں میں ان کی حیثیت مُسلّم ہے اور اکثر پڑھنے والوں کو ان سے سابقہ پڑتا ہے۔ ان میں سے بعض چھوٹی اصناف ہیں اور بعض کی حیثیت کسی خاص شعری تیکنک سے ہے۔ لہٰذا ان سب کا مختصر تعارف آٹھویں باب میں "اصطلاحات اور متعلقاتِ شعر" کے تحت پیش کرنا گیا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اقسامِ شعر سے متعلق ہر اصطلاح (یا غیر اصطلاحی لیکن اہم لفظ) اس میں شامل ہو جائے۔ پھر بھی یہ دعویٰ میں ہرگز نہیں کرتا کہ اس محاکمے میں کوئی چیز چھوٹی نہ ہوگی۔

اصناف، ہیئتوں اور اصطلاحات کی واضح تر شناخت محض نظریاتی مباحث سے نہیں ہو سکتی تاوقتیکہ ان کی عملی صورتوں کو نہ دکھایا جائے۔ یہ کتاب چونکہ طلبہ کی درسی ضروریات کے پیشِ نظر معرضِ تحریر میں آئی ہے، اس لیے کوشش کی گئی ہے کہ حتی الامکان تمام اصناف، تمام ہیئتوں اور تمام اصطلاحات و متعلقاتِ شعر کی وافر تعداد میں مثالیں بھی پیش کی جائیں تاکہ طلبہ مثالوں کی تلاش میں کہیں اور نہ بھاگتے پھریں۔ ہر متعلقہ صنف یا ہیئت کے لیے عموماً ایسی مثالیں منتخب کی گئی ہیں جن سے اس صنف یا ہیئت کی یا تو مکمل شکل سامنے آتی ہو یا اس کے اہم ترین پہلوؤں کی نشان دہی ہوتی ہو۔

ان چند معروضات کے بعد یہ کتاب اردو ادب کے باذوق اور صاحبِ نظر قارئین اور اردو شعر و ادب کے طلبہ کی خدمت میں پیش ہے۔

شمیم احمد

باب ۱

چند مسائل اور اصولی بحث

۱.۱ اُردو شاعری کو موٹے طور پر ہم دو شقوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ ایک غزل اور دوسری نظم ۔ اُردو شاعری میں غزل کی دُہری حیثیت ہے ۔ اپنے مخصوص تمدنی مزاج اور تہذیبی کردار کے علاوہ کلاسیکی غزل اپنے مخصوص عشقیہ موضوع کے سبب ایک مکمل اور بہت اہم صنفِ سخن کی حیثیت سے شناخت کی جاتی رہی ہے جبکہ دوسری طرف اس صنفِ شعر نے اپنے مخصوص تکنیکی اور ہیئتی نظام کی مقبولیت اور دل کشی کی وجہ سے دوسری اصناف کے لیے ایک بہت توانا ہیئت کا کام بھی دیا ہے ۔ ان معنوں میں غزل ایک صنفِ سخن بھی ہے اور ایک شعری ہیئت بھی ۔ شعری ہیئت کی حیثیت سے غزل دیگر اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ ، نظم ، مرثیہ ، واسوخت ، شہر آشوب وغیرہ کی تعمیر و تشکیل میں بہت کثرت سے استعمال ہوتی رہی ہے ۔

۱.۲ ۔ متذکرہ موٹی تقسیم کے لحاظ سے اُردو شاعری کی دوسری اہم قسم نظم ہے ۔ نظم تسلسلِ خیال اور ارتکازِ فکر کی وجہ سے اُردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے ۔ یہ اصطلاح بے پناہ معنوی وسعت کی حامل ہے اور اس سبب سے اس کی صنفی شناخت بالکلیہ نہ تو موضوع پر منحصر ہے اور نہ ہیئت پر ۔ اس کے موضوعات لامحدود ہیں اور اس کے لیے استعمال ہونے والی ہیئتیں بے حد متنوع ۔ قصیدہ ، مرثیہ اور شہر آشوب کی طرح نظم صنفِ سخن کی حیثیت سے کوئی موضوعی تخصیص نہیں رکھتی اور غزل اور مثنوی کی مانند کسی مخصوص ہیئت کی پابند نہیں ۔ نظم کی تخلیق میں جہاں ایک طرف غزل کی ہیئت سے بہ کثرت کام لیا جاتا رہا ہے وہاں مثنوی ، مسمط ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، نظمِ معرّیٰ اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو بھی اس کے لیے کثرت سے استعمال کیا گیا ۔ موضوعات کی رنگا رنگی ، کثرت اور تنوع اور ان میں خیال کے تسلسل اور فکر کی مرکزیت کے سبب یہ صنف ماسوا غزل تقریباً تمام اصناف کو اپنے

دامن میں سمیٹ لیتی ہے، لہٰذا اردو شاعری کی مختلف اصناف دراصل نظم ہی کی مختلف قسمیں ہیں اسی طرح اردو شاعری میں مروج تمام ہیئتیں بشمول غزل اور مثنوی کی ہیئتوں کے نظم کے لیے استعمال کی گئیں۔ غالباً اسی سبب سے اساتذۂ سخن اور علمائے ادب نے اس اصطلاح کو "شعر" یا "شاعری" کے نعم البدل کے طور پر استعمال کیا ہے۔ فصاحت و بلاغت یا دیگر شعری مسائل پر دستیاب کتابوں میں اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کے مباحث اور اُن کی تقسیم و درجہ بندی کے لیے اکثر "اقسامِ نظم" "اصنافِ نظم" یا "نظم کی قسمیں" جیسے عنوانات اس صنف کی اسی کثیر المعنی حیثیت کی طرف اشارا کرتے ہیں۔ اور یوں "نظم" کی اصطلاح کا پوری شاعری پر اطلاق ہوجاتا ہے لیکن اس کتاب میں یہ اصطلاح اردو شاعری کی ایک مخصوص اور اہم صنف کے معنوں ہی میں استعمال کی جائے گی۔ شعر یا پوری شاعری کے معنوں میں نہیں۔ اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کو مجموعی حیثیت سے "اقسامِ شعر" کہنا چاہیے نہ کہ "اقسامِ نظم" اس لیے کہ نظم شعر ہی کی ایک قسم ہے اور ایک صنف کا درجہ رکھتی ہے۔

۱۰۳۔ اِس پہلے مرحلے میں جہاں ہم نے اُردو شاعری کو موٹے طور پر دو قسموں یعنی "غزل" اور "نظم" میں تقسیم کیا، ہمارے سامنے دو اہم اصطلاحیں "صنف" اور "ہیئت" کی آئیں۔ اُردو شاعری کی یہ دو نہایت اہم اور بنیادی اصطلاحیں ہیں اور جب تک اِن اصطلاحوں کے اطلاقی معنی کا تعین نہیں ہوجاتا اس وقت تک اقسامِ شعر یعنی اصناف اور ہیئتوں کی تخصیص، شناخت اور درجہ بندی کے مرحلے طے نہیں ہوسکتے۔ یہ جاننا اور سمجھنا بہت ضروری ہے کہ شعر کی کون سی قسم صنف ہے اور کون سی محض ہیئت؟ شعر کی کون سی قسم کب اور کیوں کر صنف کے درجے پر پہنچتی ہے؟ اور کون سی کن وجوہ سے محض ایک ہیئت رہ جاتی ہے؟ اگر شعر کی کوئی قسم صنف کا درجہ رکھتی ہے تو اس کی صنفی شناخت کن وسیلوں سے ہوتی ہے؟ صنفِ سخن کی شناخت کے لیے بنیادی وسیلہ موضوع ہے یا ہیئت یا دونوں یا دونوں نہیں؟ یہ وہ سوال ہیں جن پر غور کیے بغیر ہم نہ صنفِ سخن کی شناخت کرسکتے ہیں نہ شعری ہیئت کی اور ان کے بغیر اقسامِ شعر کی معقول، منطقی اور سائنسی تخصیص و درجہ بندی بھی ممکن نہیں۔

۱۰۴۔ اردو میں اقسامِ شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اصول سے کام نہیں لیا گیا۔ اکثر اصناف وہ ہیں جو اپنی مخصوص اور متعینہ ہیئت کی بنا پر صنف کا درجہ اختیار کرگئیں، اور ہیئت ہی ان کی صنفی شناخت کا اہم وسیلہ قرار پائی۔ اس کے برعکس چند اصناف

ایسی بھی ہیں جو محض اپنے مخصوص موضوع کی وجہ سے صنف کے درجے پر پہنچیں اور موضوع ہی ان کی صنفی شناخت کا واحد ذریعہ ہے۔ اصنافِ سخن کے تعیّن اور ان کی صنفی شناخت میں ہئیت اور موضوع کی یہ Over-laping بے اصولے پن اور غیر منطقی اندازِ فکر کی دلالت کرتی ہے جس کی وجہ سے اردو شاعری کے طالب علم اور عام قاری (بلکہ اکثر ماہرینِ ادب بھی) خاصے مخمصے میں پڑ جاتے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے بزرگوں نے شعر اور فنِ شعر سے واقفیت اور اس کی تفہیم کے لیے ہمارے واسطے نہایت بیش بہا اور بے پناہ عالمانہ ذخیرہ چھوڑا ہے، جس سے ہمیں کما حقہٗ باخبر اور مستفیض ہونا بھی چاہیے، لیکن اسی کے ساتھ اگر انھوں نے کچھ مفید اور واضح اصول وضع کر کے یہ بات بھی طے کر دی ہوتی کہ اصنافِ سخن کو ان کی ہئیت کے وسیلے سے شناخت کیا جائے گا یا موضوع کی بنا پر یا کسی اور اصول کے تحت تو اردو شاعری کے طالب علموں کی وہ مشکلات، جو بہ صورتِ دگر آج انھیں درپیش ہیں، یقیناً دور ہو جاتیں۔

۱۰۵ - یہ صورتِ حال ہمارے سامنے جو پہلا اور بنیادی سوال پیش کرتی ہے وہ یہی ہے کہ کسی خاص صنفِ سخن کی شناخت میں ہم اصولاً موضوع کو بنائے ترجیح قرار دیں یا محض ہئیت کو۔ فنِ شعر اور فصاحت و بلاغت پر اردو میں سرِ دست جو کتابیں دستیاب ہیں، ان میں بالعموم اصنافِ سخن کا تعیّن ہئیت کی بنا پر ہوا ہے۔ موضوع کی بنا پر اصناف (مثلاً مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب) کی شناخت محض روایتاً ہے۔ فنِ شعر پر کتابوں میں یہ موضوعی اصناف، اقسامِ شعر کی فہرست میں عموماً شامل نہیں کی گئیں۔ لیکن چونکہ ہمارے ہاں مرثیے کی بالخصوص ایک نہایت شاندار اور توانا روایت موجود ہے، اور مرثیہ اردو کی چار بڑی اور مقبول و معروف اصنافِ سخن میں شمار کیا جاتا ہے، اس لیے اب یہ ممکن ہی نہیں کہ اقسامِ شعر کا ذکر ہو اور اس میں مرثیے کو شامل نہ کیا جائے۔

۱۰۶ - اصنافِ سخن کی شناخت میں کہیں ہئیت کو اور کہیں موضوع کو اساس قرار دینے سے الجھن یہ پیدا ہوئی کہ ہم اقسامِ شعر کی گفتگو میں اکثر ان دونوں یعنی صنف اور ہئیت کے مفاہیم و تصورات کو ایک دوسرے سے خلط ملط کر دیتے ہیں۔ اس پراگندہ خیالی کی انتہا تو تب ہوتی ہے جب ہم بعض سیدھی سچی ہیئتوں کو بھی باقاعدہ اصنافِ سخن سمجھ بیٹھتے ہیں۔ اور یہ گڑبڑ صرف اس وجہ سے ہوتی ہے کہ یہ بات طے نہیں کی گئی کہ کون سی چیز صنف ہے اور کون سی ہئیت؟ اور ان کے تعیّن و شناخت کی اساس کیا ہے؟۔ ہٰذا اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ یہ امر طے ہو کہ اقسامِ شعر میں کیا چیز صنف ہے اور اس کی صنفی شناخت کی کیا اساس ہے؟ ہئیت سے کیا چیز

مُراد ہے اور اس کی ہئیتی شناخت کس بات پر مبنی ہوتی یا ہونی چاہیے۔

۱.۷ ۔ صنف اور ہیئت کی علٰحدہ علٰحدہ شناخت کے مسئلے پر کسی بہت منطقی، مفکرانہ یا فلسفیانہ موشگافیوں اور تفصیل میں جانے کی بھی ضرورت نہیں ۔ مختصراً ہم اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کوئی بھی شعری ہیئت ایک مخصوص طرزِ اظہار ہے، جس کی اپنی ایک قابلِ شناخت ظاہری شکل ہوتی ہے جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔ شعری ہیئت کی تشکیل کا نظام یا تو قوافی کی کسی مخصوص ترتیب (مثلاً غزل کے تمام ثانی مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا) پر مبنی ہوگا یا ابیات (مثلاً مثنوی میں ہر دو مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا) پر مشتمل ہوگا، یا مصرعوں کی تعداد (مثلاً مسمط کی مختلف شکلیں) پر انحصار کرے گا یا قوافی کی نفی (نظم معریٰ) یا مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی (آزاد نظم) سے ترتیب پائے گا۔ اسے مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ہر شعری ہیئت ایک قابلِ شناخت ظاہری شکل ضرور رکھتی ہے، جسے دیکھتے ہی ہم فوراً پہچان لیں کہ یہ فلاں ہیئت ہے۔ اس کے برخلاف 'وہ شے جسے ہم صنفِ سخن کہتے ہیں اپنی شناخت کے لیے' ایسی کوئی ظاہری اور سادہ شکل نہیں رکھتی، یہاں تک کہ وہ اصناف جن کی پہچان میں ان کی ہیئت بڑی حد تک ایک بنیادی عنصر کا درجہ رکھتی ہے، وہ بھی محض ہیئت ہی کی بنا پر اپنی صنفی شناخت قایم نہیں کرتیں۔ ہیئت کے ماسوا اور بھی کچھ ضروری چیزیں ہوتی ہیں جو کسی صنفِ سخن کو صنف کے درجے پر پہنچاتی ہیں ۔ ان اشیائے دگر میں ظاہری ہیئت کے علاوہ اندرونی ہیئت بھی صنفی شناخت کا ایک اہم وسیلہ ہو سکتی ہے۔ مثلاً رباعی میں اس کے چار مصرعے (الف ب ج ب) ہی واحد وسیلۂ شناخت نہیں۔ ان چاروں مصرعوں کا رُباعی کے مقررہ ۲۴ اوزان میں سے کسی ایک وزن میں ہونا ضروری ہے ورنہ بصورتِ دگر یہ چار مصرعے رُباعی کے بجائے قطعہ کہلائیں گے۔ یہی صورت غزل کی صنفی شناخت میں بھی سامنے آتی ہے۔ مطلعے، ہم قافیہ و ہم ردیف اشعار (صرف ثانی مصرعے) اور مقطعے کے موجود ہونے ہی سے کوئی شعری تخلیق بہ حیثیت صنفِ سخن غزل نہیں کہلائے گی تا وقتیکہ اس کا ہر شعر فکر و خیال یا موضوع کے لحاظ سے اپنے آپ میں مکمل نہ ہو۔ غزل کا ہر شعر خیال، فکر یا موضوع کی ایک مکمل اکائی ہوتا ہے۔ لہٰذا غزل کی صنفی شناخت میں ظاہری شکل یعنی ہیئت ہی واحد عنصر نہیں، تمام اشعار کا منتشر الخیال ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے برعکس اگر اس مخصوص ہیئت میں تخلیق کیے گئے تمام اشعار مل کر موضوع یا خیال کا تکملہ کرتے ہیں، تو یہ اشعار صنف کے لحاظ سے نظم ہوں گے غزل نہیں۔ یہاں غزل صرف ایک ہیئت ہے۔ یعنی شاعر نے غزل کی ہیئت میں

نظم کہی ہے۔ قصیدے اور مثنوی میں صنفی شناخت کے لیے ہیئت کے دوش بہ دوش ان کے
مخصوص موضوعات بھی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ مرثیے، واسوخت اور شہر آشوب کی صنفی شناخت
کی واحد اساس ان کا موضوع ہے۔ ان مثالوں سے واضح ہے کہ اردو شاعری میں صنف کا تصور
محض کسی ایک ہی عنصر پر انحصار نہیں کرتا۔

مختلف اصناف اپنی صنفی شناخت کے لیے مختلف عناصر رکھتی ہیں۔ کہیں منتشر الخیالی،
کہیں تسلسلِ خیال، کہیں موضوع، کہیں اندرونی ہیئت اور مخصوص اوزان، کسی صنفِ سخن کو صنف
کے درجے تک پہنچانے کے وسیلے ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردو میں اصنافِ سخن
کی شناخت شعری ہیئتوں کے بہ مقابلہ کسی قدر دشوار امر ہے۔ صنف محض ہیئت کا نام نہیں ہے
ہر ہیئت صنف کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی۔ ہیئت محض ایک طرزِ اظہار ہے، جو کسی صنفِ سخن کے
لیے اختیار کیا جاتا ہے، جو شے کہ محض ایک طرزِ اظہار ہے، وہ صنف کا درجہ کیوں کر حاصل کر سکتی
ہے؟ ہاں اس حقیقت سے انکار نہیں کہ بعض اصناف۔ (غزل، رباعی وغیرہ) کی صنفی شناخت میں
ان کی مخصوص ہیئتوں نے کلیدی اور بنیادی کردار ضرور ادا کیا ہے۔ اور جب ہم ان کی صنفی
حیثیت کو دیکھیں تو ان کی ہیئتوں کو یکسر نظر انداز نہ کریں۔

۱۰۸۔ مدعا اس بحث کا یہ ہے کہ جب ہم اردو میں اقسامِ شعر پر گفتگو کریں تو ہمارے سامنے
صنف اور ہیئت کے تصورات پوری طرح واضح ہوں۔ یہ نہ ہو کہ ہم صنف کو ہیئت سے اور
ہیئت کو صنف سے خلط ملط کر دیں۔ مثلاً مولانا حالی کی ایک بہت مشہور و معروف تخلیق "مد و جزرِ
اسلام" ہے، جسے زیادہ تر لوگ "مسدسِ حالی" کے نام سے جانتے ہیں۔ اس دوسرے نام کی بے پناہ
مقبولیت اور شہرت نے اس تخلیق کی صنف اور ہیئت کو خلط ملط کر دیا ہے۔ حالانکہ یہ تخلیق بہ لحاظِ
صنف "نظم" ہے۔ یہ نظم "مسدس" کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ لہٰذا یہاں "نظم" صنف ہے
اور "مسدس" محض ایک ہیئت۔ چنانچہ اقسامِ شعر کے مباحث میں "مسدس" کا ذکر محض ایک
شعری ہیئت کی حیثیت سے ہوگا صنفِ سخن کی حیثیت سے نہیں۔

۱۰۹۔ جیسا کہ گزشتہ اوراق میں ۱۰۵ کے تحت مذکور ہوا اردو کے اقسامِ شعر کو عموماً محض ہیئت
کی بنا پر درجہ بند کیا گیا، اور ان سب کو اصناف کا نام دیا گیا۔ اس تقسیم کے لحاظ سے اردو
شاعری کی مندرجہ ذیل قسمیں یا اصناف قرار پاتی ہیں۔ غزل۔ قصیدہ۔ مثنوی۔ مسمط۔ رباعی۔
ترکیب بند۔ ترجیع بند۔ مستزاد۔ فرد۔ مسمط کو بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے آٹھ حصوں

میں تقسیم کیا گیا۔

مثلث ۔ مربع ۔ مخمس ۔ مسدس ۔ مسبع ۔ مثمن ۔ متسع ۔ معشر۔

اقسامِ شعر کی یہ تقسیم چونکہ محض ہیئت پر مبنی ہے اس لیے اس فہرست میں مرثیے جیسی شاندار اور توانا صنفِ سخن کے علاوہ وہ تمام اصناف جو اپنے مخصوص موضوع یا ہیئت کے ماسوا کسی اور وجہ سے اپنی صنفی شناخت رکھتی ہیں شامل نہیں ہیں ۔ اس نوع کی فہرستوں میں مرثیے کی عدم شمولیت پر ڈاکٹر محمد عقیل کی یہ شکایت بجا ہے۔

نباضانِ ادب نے مرثیہ کو صنفِ سخن نہیں مانا ، مگر مواد کے لحاظ سے اگر اصناف کی تقسیم مانی جائے، جو درحقیقت صحیح تقسیم ہونی چاہیے، تو مرثیہ ایک صنفِ سخن ہے۔
(اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں، ص ۲۰)

مرثیے کو اصنافِ سخن میں شامل نہ کرنا یقیناً زیادتی ہے، اور اس معاملے میں عقیل صاحب کے علاوہ مجھے بھی شکایت ہے ۔ اس نوع کی شکایت غلط نہیں ہے، لیکن یہ مطالبہ کہ اصنافِ سخن کو محض مواد یا موضوع کے لحاظ سے درجہ بند کیا جائے، پوری طرح درست اور قابلِ قبول نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا کیا گیا تو، ہم بھی اُسی انتہا پسندی کے مرتکب ہوں گے جس کے کہ ہمارے بزرگ اصنافِ سخن کو محض ہیئت کی بنا پر تقسیم کرنے کی وجہ سے ہوئے ۔ اصنافِ سخن کے تعین میں ہیئت کو یکسر نظر انداز کر دینے سے بڑے ہولناک نتائج سامنے آسکتے ہیں ۔ ایسی صورت میں غزل کہاں جائے گی ؟ اگر ایسا کیا گیا تو غزل کی صنفی حیثیت یک قلم ختم ہو جائے گی، اور وہ محض ایک ہیئت بن کر رہ جائے گی، اس لیے یہ تو ممکن ہی نہیں کہ ہم اقسامِ شعر کی درجہ بندی صرف مواد یا موضوع کی بنا پر کریں ۔ اسی کے ساتھ یہ بھی درست رویہ نہیں ہے کہ انھیں محض ہیئت کی بنا پر درجہ بند کیا جائے ۔ پھر کیا کیا جائے ؟ — اس مسئلے پر میں اپنی ناقص و ناچیز رائے آئندہ اوراق میں پیش کروں گا۔ سرِ دست چند اور مسائل پیش کیے جاتے ہیں جو اس راہ میں ہمارے سامنے آتے ہیں ۔

۱.۱.۰ ۔ یہ تسلیم کہ بعض اصناف کے صنفی تعین میں ہم ہیئت کے تصور اور اس کی اہمیت کو یک قلم رد نہیں کر سکتے ، لیکن یہ بات بھی گلے نہیں اترتی کہ اس معاملے میں ہیئت اور محض ہیئت ہی کو اصناف کی شناخت کا وسیلہ سمجھا جائے۔ مگر ہمارے ہاں ہوا یہی ہے جس کی وجہ سے ہمارے

نقادانِ سخن میں ہیئت پرستانہ ذہنیت جڑ اور بنیاد بن کر توانائی حاصل کرتی رہی، اس چیز نے اصناف کے موضوع اور مواد کے علاوہ ان کے مخصوص تہذیبی و تمدنی مزاج کو قطعی نظر انداز کر دیا۔ معاملہ یہاں تک پہنچا کہ اُن اصنافِ سخن کی شناخت میں بھی، جو اپنے مخصوص موضوع کی ایک نہایت تونگر و توانا روایت رکھتی ہیں، اور جو عام لوگوں میں اپنے موضوع ہی کی بنا پر مقبول ہیں اور اسی کے حوالے سے بہ حیثیت صنف کے پہچانی جاتی ہیں، ہیئت کا تصور حاوی آگیا۔ قصیدہ اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ ۱.۹ کے تحت مندرج اقسامِ شعر کی فہرست میں قصیدہ اپنے موضوع کی وجہ سے نہیں بلکہ اُس مخصوص ہیئت کی وجہ سے شامل ہے جو اس کے لیے ہر حال میں لازمی قرار دی گئی اور وہ غزل کی ہیئت ہے اور اسی کے حوالے اور وسیلے سے قصیدے کی صنفی شناخت ہوتی ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں۔

> قصیدے کی صنفی تشکیل میں اسی ہیئت (غزل والی) نے بار پایا۔ اگرچہ مدح اور ذم کے مضامین کے لیے بعض دوسری ہیئتیں مثلاً مثنوی اور مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہو سکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو، لیکن مذکورہ قیود میں قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔
>
> (اردو میں قصیدہ نگاری۔ ص ۸)

۱.۱۱۔ اس کتاب میں قصیدے کی صنفی شناخت کے لیے میں نے اس کی غزل والی ہیئت کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اس کے موضوع اور ہیئت کو مساوی حیثیت دیتے ہوئے اسے ایک ایسی صنف قرار دیا ہے جس کی صنفی شناخت موضوع اور ہیئت دونوں وسیلوں سے ہوتی ہے۔ ایسا میں نے بزرگوں کی اس روایت کے احترام میں کیا ہے جس کے تحت قصیدے کے لیے غزل والی ہیئت ہر زمانے میں لازمی سمجھی جاتی رہی، لیکن اس معاملے میں قطعیٔ اصولی طور پر تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھ کر غور کیا جائے تو شاید میرا یہ اصرار بیجا نہ ہو کہ قصیدے کو بھی مرثیے کی مانند صنف کا درجہ اس کے موضوع کی وجہ سے حاصل ہونا چاہیے، اس سے ان تخلیقات کی حیثیت بھی واضح ہو جائے گی جو موضوعاً مدح یا ذم کے مضامین پر مبنی ہیں لیکن غزلیہ ہیئت کے بجائے کسی اور ہیئت مثلاً مثنوی یا مسدس میں ہیں۔

۱.۱۲۔ قصیدے کی غزلیہ ہیئت پر شدید اصرار کے باوجود ہمارے علمائے ادب نے اس

کے موضوع کو اپنے مباحث میں جگہ دی ہے اور بہ لحاظِ موضوع اقسامِ قصیدہ میں مدح اور ہجو کے علاوہ وعظ، نصیحت، بہار اور شکایتِ زمانہ وغیرہ سے متعلق مضامین کو بھی داخل کیا ہے۔ ان کا یہ رویہ اس بات کا غماز ہے کہ وہ قصیدے کی صنف میں موضوع کی نفی بہرحال نہیں کرتے بلکہ موضوع کی تخصیص کو اس صنف کے لیے روا رکھتے ہیں، لیکن غضب یہ ہوتا ہے کہ ہیئت پرستی کی ترنگ میں ان موضوعات پر مشتمل دیگر ہیئتوں والی تخلیقات کو قصیدے کی برادری سے باہر کر دیتے ہیں۔ یہ بات منطقی طور پر قابلِ قبول نہیں ہے۔ یہ تو کوئی بات نہیں ہوئی کہ یہ موضوعات اگر غزل والی ہیئت میں ہیں تب تو ان پر قصیدے کا اطلاق ہوتا ہے ورنہ نہیں۔

۱۳.۱۔ اردو میں قصیدے کی ایک نہایت مضبوط و توانا روایت رہی ہے، جس کے تحت عام طور پر مدحیہ اور ہجویہ قصائد لکھے گئے۔ اردو قصیدوں میں ہجو کے بہ مقابلہ مدح کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے، اور یہی قصیدے کا سب سے اہم اور مقبول و معروف موضوع رہا ہے۔ اس موضوع کی اہمیت و خصوصیت کا اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری کا طالبِ علم قصیدے سے عموماً مدح ہی مراد لیتا ہے۔ بہ الفاظ دگر وہ قصیدے کو بہ حیثیت صنفِ سخن موضوع کی وجہ سے پہچانتا ہے نہ کہ ہیئت کی وجہ سے۔ بعض لوگوں نے چونکہ ہجو کو ایک علٰحدہ صنفِ سخن تسلیم کیا ہے اس لیے قصیدے کی صنف کے ساتھ مدح کی وابستگی اور زیادہ گہری ہوگئی۔ اور یوں جہاں ایک طرف غزل والی ہیئت صنفِ قصیدہ کی شناخت کا ایک اہم وسیلہ رہی، وہاں دوسری طرف اس کا مدحیہ موضوع اس کو پہچاننے کے معاملے میں ہیئت سے کہیں زیادہ اہمیت کا حامل رہا ہے۔ اس امر سے بمشکل ہی انکار کیا جاسکتا ہے کہ کم از کم اردو کی حد تک قصیدے میں مدح کے موضوع کی ایک نہایت مضبوط و توانا روایت رہی ہے۔ اس معاملے میں یہ ہیئت کی روایت سے کہیں زیادہ مضبوط روایت ہے۔ اس غیر معمولی اور ناقابلِ نظر انداز و انحراف روایت کی روشنی میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو میں قصیدے کو صنفِ سخن کا درجہ دلوانے میں ہیئت سے زیادہ اس کے موضوع ہی نے کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ اس بات کو اگر تسلیم کر لیا گیا ہوتا تو یہ ایک درست اندازِ نظر ہوتا۔ لیکن ہیئت پرستی کے رجحان نے قصیدہ کی صنفی حیثیت کو، جو واضح تھی، اُلجھا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ قصیدے جو کسی اور ہیئت میں ہیں محض ہیئت کی وجہ سے قصیدوں کی فہرست میں شامل نہیں کیے جاتے۔ قصیدہ کی صنفی تشکیل میں موضوع کے ساتھ دوسری روایت ہیئت کی ہے۔ ہم اس روایت کو تو قبول کر سکتے ہیں جو نقطۂ نظر کو واضح کرے لیکن وہ روایت جو

مسائل کو مزید الجھا دیتی ہو، اُس سے انحراف ضروری ہے۔ قصیدے کے معاملے میں ہئیتی تخصیص کی روایت، جس کے تحت غزلیہ ہیئت، خواہ مخواہ ایک اصول بن گئی، ترک کر دینے کی ضرورت ہے تاکہ قصیدوں کی فہرست میں وہ شعری تخلیقات بھی شامل کی جاسکیں جو نفسِ مضمون کے لحاظ سے قصیدہ ہیں لیکن اُنھیں ہیئت کی بنا پر اس فہرست سے خارج کر دیا گیا۔

۱۴۔۱۔ قصیدے کے صنفی تعین میں موضوع کے بہ مقابلہ ہیئت کی برتری پر اصرار کے نتیجے میں خاصی الجھنیں پیدا ہوئیں۔ مثلاً مدح یا ذم مثنوی اور مسدس کی ہیئتوں میں بھی لکھی گئی ہیں، لیکن قصیدے کے لیے چونکہ غزلیہ ہیئت ہی پر زور دیا گیا ہے، اس لیے وہ شعری تخلیقات جو مدح یا ذم کے موضوع پر تو ہیں، لیکن غزل کی مقررہ ہیئت میں نہیں ہیں، صنف کے لحاظ سے قصیدہ نہیں کہلائیں۔ پھر انھیں کیا کہا جائے؟ کہا جائے گا کہ انھیں مثنوی اور مسدس کہنا چاہیے گویا کسی شعری تخلیق کی صنفی تخصیص موضوع کے بجائے ہیئت کی بنا ہی پر ہونا چاہیے۔ اس سے مسئلہ سلجھنے کے بجائے مزید الجھ جائے گا۔ مثنوی اپنی مخصوص ہیئت کے ساتھ باقاعدہ ایک صنفِ سخن بھی ہے لیکن مسدس محض ہیئت ہے۔ اس کے سوا اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ اگر ہم بعض صورتوں میں موضوع کو اصناف کی درجہ بندی کا پیمانہ تسلیم کرلیں تو مسدس کسی حالت میں صنفِ سخن کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی۔ اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں کسی منطقی اصول کے فقدان کی وجہ سے بڑی الجھنیں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً انیس و دبیر کے مرثیے مسدس کی ہیئت میں ہیں، موضوع کی اہمیت کے پیشِ نظر اس مخصوص ہیئت کے باوجود وہ مرثیے کہلاتے ہیں، کوئی انھیں 'مسدسِ انیس' یا 'مسدسِ دبیر' نہیں کہتا گویا ان میں ہیئت دب جاتی ہے لیکن یہی ہیئت حالی کی مشہور و معروف نظم 'مدوجزرِ اسلام' میں موضوع پر حاوی آجاتی ہے۔ لوگ اس کی ہیئت کی وجہ سے اُسے 'مسدسِ حالی' کہتے ہیں، 'مدوجزرِ اسلام' کے نام سے بہت کم لوگ واقف ہیں۔ لوگوں نے ہیئت پرستانہ ذہنیت کے پیشِ نظر اس بات کو فراموش کر دیا کہ اس نظم میں حالی نے کن مسائل کو چھیڑا ہے۔ صرف اس بات کو یاد رکھا کہ 'مسدس' کی شکل میں انھوں نے کچھ کہا ہے۔ گویا ہمیں اس کے متن اور نفسِ مضمون سے زیادہ اس کی ظاہری شکل میں دلچسپی ہے ——— اگر یہاں بھی انیس و دبیر کے مرثیوں کی طرح موضوع کی اہمیت پر زور دیا جاتا تو حالی کا یہ کارنامہ 'نظم' کے نام سے مشہور ہوتا 'مسدس' کے نام سے نہیں۔ اس طرح کی باتوں سے نہ صرف خالص ہیئتوں کو اصناف کا درجہ ملا بلکہ ذہنی انتشار اور پراگندگی کا ماحول بھی پیدا ہوا۔ اس کے نتیجے میں 'مدح اور ذم' پر مشتمل اُن تخلیقات کی حالت بڑی قابلِ رحم ہے جو

مثنوی، مسدس یا کسی اور ہیئت میں ہیں ۔ وہ صنفاً قصیدہ کی فہرست میں شامل ہیں اور نہ مثنوی یا مسدس کی صنف میں ان کے لیے کوئی جگہ ہے ۔ پھر آخر وہ ہیں کیا؟ ......

۱.۱۵ ۔ قصیدے کی صنفی تشکیل کے معاملے میں ہیئت کی اہمیت کو مدنظر رکھنے کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈاکٹر ابو محمد سحر اپنی کتاب " اردو میں قصیدہ نگاری " میں ولی کے کُل چھ قصیدے گنواتے ہیں۔ ولی کے دیوان میں غزلیہ ہیئت پر مشتمل چھ قصیدوں کے علاوہ دو قصیدے ایسے ہیں جو ترجیع بند اور مثنوی کی ہیئتوں میں ہیں ۔ سحر صاحب ان دونوں کو قصیدوں کی فہرست سے خارج کر دیتے ہیں انھیں شامل کر لیا جائے تو ولی کے آٹھ قصیدے قرار پائیں گے ۔ ترجیع بند کی ہیئت میں شاہ وجیہہ الدین کا قصیدہ ہے، جس کا عنوان " در مدح قدوۃ العارفین شاہ وجیہہ الدین " ہے۔ مثنوی کی ہیئت میں جو قصیدہ ہے اس کا عنوان " در تعریف شہر سورت " ہے ۔ اسی طرح غالب کا ایک قصیدہ مثنوی کی ہیئت میں " در صفت انبہ " ہے ۔ ان تینوں قصیدوں میں 'مدح' ، 'تعریف اور صفت' کے الفاظ خود نہایت وضاحت کے ساتھ ان شعری کارناموں کی صنف کا تعین اور اعلان کر رہے ہیں ۔ لیکن ہیئت پرستی کی وجہ سے ان کی 'قصیدیت' تو پس پشت ڈال دی گئی اور ان کی ہیئت ان پر حاوی آ گئی ۔ محض ہیئت کی بنا پر انھیں قصیدہ نہ کہنا عجیب بات ہے ! مثنوی سے قطع نظر، اگر ترجیع بند اور مسدس اصنافِ سخن ہیں تو ان کا مخصوص میدان کیا ہے ۔۔ ؟ ان میں کس قسم کے خیالات کے اظہار کی شرط ضروری ہے ؟ اصنافِ سخن کی درجہ بندی کرنے والے علمائے ادب کے پاس ان سوالوں کا کوئی تشفی بخش جواب نہیں ہے ۔

۱.۱۶ ۔ اسی طرح مثنوی کے مخصوص موضوعاتی میدان سے الگ ہٹ کر ہر وہ شعری تخلیق جو اس ہیئت میں ہے کیونکر صنف کے لحاظ سے مثنوی قرار پا سکتی ہے ۔ مثنوی صنفِ سخن کی حیثیت سے الگ چیز ہے ۔ مثنوی کی ہیئت میں ہر قسم کے خیالات پر مشتمل نظمیں لکھی جا سکتی ہیں ۔ اس ہیئت میں قصیدے اور مرثیے بھی لکھے جا سکتے ہیں ۔ لہٰذا وہ شعری کارنامے جو موضوعی اعتبار سے 'مدح یا ذم' پر مشتمل ہیں لیکن ان کو ترجیع بند، مسدس، مثنوی یا غزل کی ہیئتوں میں پیش کیا گیا ہے اصولی طور پر قصیدے کی فہرست میں شامل ہونا چاہئیں ۔

۱.۱۷ ۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر مزید لکھتے ہیں " بعض اہل قلم نے ہجو کو بھی ایک علٰحدہ صنف قرار دے کر قصیدے کو مدح کا مترادف گردانا ہے ۔ لیکن یہ غلط مبحث سے خالی نہیں ۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں جو ہجویہ اشعار کہے جائیں انھیں قصیدے ہی کے تحت ہی رکھنا چاہیے

ورنہ اگر ہجو کی طرح مدح کی تقسیم بھی صرف موضوع کی بنا پر کی گئی تو مدحیہ مثنوی، مخمس اور مسدس وغیرہ کو بھی مدح کے تحت میں رکھنا پڑے گا اور قصیدے کی صنف کا مخصوص تصور قائم نہ رہ سکے گا۔"
(اردو میں قصیدہ نگاری، ص ۲۴)

۱.۱۸ - موضوع کے لحاظ سے ہجو کو علٰحدہ صنفِ سخن ضرور قرار دیا جاسکتا ہے لیکن چونکہ انسانی زندگی اور کائنات کی طرح شاعری کے موضوعات بھی لامحدود ہیں، اس لیے ہر ہر موضوع اور خیال کے پیشِ نظر خواہ مخواہ اصنافِ سخن کی تعداد بڑھانا مناسب نہیں ہے۔ اس طرح اصناف کی تعداد تو ضرور بڑھ جائے گی لیکن ان میں موضوعات کی رنگا رنگی اور تنوع بالکل باقی نہ رہے گا۔ اس لیے ہمیں شاعری کی چند مفید روایتوں کو ضرور قبول کرنا چاہیے۔ اردو شاعری کی روایت کے لحاظ سے قصیدے کے مفہوم میں 'مدح اور ہجو' دونوں شامل ہیں اس لیے ہجو کو علٰحدہ صنف سخن کی بجائے قصیدے ہی کی قسم سمجھنا چاہیے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ ہجو کے صرف وہ اشعار ہی قصیدہ مانے جائیں جو غزلیہ ہیئت میں ہوں، کسی بھی ہیئت میں کہے گئے ہجویہ اشعار قصیدہ کے ذیل ہی میں آئیں گے۔

۱.۱۹ - اسی طرح مدح بھی موضوع کے لحاظ ہی سے قصیدے کی قسم قرار دی جائے گی ہیئت کی بنا پر نہیں۔ اس سے کوئی الجھن نہیں ہوگی اور نہ قصیدے کی صنف کا بنیادی تصور مجروح ہوگا۔ مدحیہ مثنوی، مدحیہ مخمس، مدحیہ مسدس جیسی اصطلاحات مبہم ہیں۔ مدح ہر حال میں قصیدہ ہے۔ اُس کو مثنوی، مخمس یا مسدس کہہ کر قصیدے کے صنفی تصور کو خواہ مخواہ الجھا دینے کے مترادف ہے۔ بالفرض ہم مدحیہ مثنوی کو قصیدہ نہ کہہ کر مثنوی کہیں تو پھر اصل مثنویوں (مثلاً سحر البیان۔ گلزار نسیم وغیرہ) کو کیا کہیں گے کیونکہ ان مثنویوں کی صنفی حیثیت کے تعین میں ہیئت کے دوش بدوش بہرحال ان کے موضوع کو بھی کچھ نہ کچھ اہمیت حاصل ہے۔ داستانی اور خالص عشقیہ مثنویوں کو جانے دیجیے، حالی، شبلی، محمد حسین آزاد، سردار جعفری، جان نثار اختر وغیرہ کی بعض نظمیں، جو اتفاق سے مثنوی کی ہیئت کی مجرم ہیں، نظموں کے بجائے مثنویاں کہلاتی ہیں۔ کچھ لوگ انھیں نظمیں بھی کہتے ہیں۔ ایک ہی چیز نظم بھی اور مثنوی بھی ۔۔؟ نظم کہنے والوں کے پیشِ نظر ان کی موضوعی اہمیت رہتی ہے، مثنوی کہنے والے ہیئت کے رسیا ہوتے ہیں۔ گویا دو مختلف نقاطِ نظر کی وجہ سے ایک شعری کارنامہ، دو مختلف النوع اصنافِ سخن کا درجہ پاتا ہے۔ اس پریشاں خیالی کو کیا نام دیا جائے ؟

۱.۲۰ - اسی نوعیت کی ایک الجھن اقبال کے مرثیے "والدہ مرحومہ کی یاد میں" کے سلسلے میں بھی نظر آتی ہے، مثنوی کی ہیئت میں ہونے کی وجہ سے یہ مرثیہ، مثنویوں کی فہرست میں شامل کیا گیا۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل لکھتے ہیں۔

ان کے مجموعۂ کلام بانگِ درا اور بالِ جبریل میں کچھ نظمیں مل جاتی ہیں، جن کو اقبال نے نظم کے تحت میں رکھا ہے، مگر یہ نظمیں چونکہ مثنوی کے طرز میں لکھی ہیں اس لیے ہم ان پر اظہارِ خیال کرتے ہیں۔ اقبال کی ایسی نظموں میں (۱) گورستانِ شاہی (۲) والدہ مرحومہ کی یاد میں — (۳) ساقی نامہ نسبتاً بڑی ہیں (اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں - ص ۲۵۲)

۱.۲۱ - ہیئت پرستی کی یہ ایک عبرت ناک مثال ہے، جس نے نقاد کے ذہن کو اس قدر اُلجھا دیا کہ وہ ایک ہی سانس میں مندرجہ بالا شعری کارناموں کو نظم بھی کہتا ہے اور مثنوی بھی۔ نظم کہتے وقت عقیل صاحب کے ذہن میں موضوعی پہلو اور خود شاعر کی صنفی درجہ بندی ہے لیکن چونکہ وہ مثنوی پر مقالہ لکھ رہے ہیں اس لیے ان کو وہ ہیئت کی بنا پر اپنے تجزیے کا مواد بنا لیتے ہیں۔ ان میں "والدہ مرحومہ کی یاد میں" کی حیثیت عجب دگرگوں ہے۔ شاعر اسے نظم کہتا ہے، نقاد کی نظر میں وہ مثنوی ہے اور قاری اُسے مرثیہ سمجھتا ہے۔ اس صورتحال کے پیشِ نظر اردو شاعری کا طالب علم عجب مخمصے میں پڑ جاتا ہے کہ وہ اقبال کے ان کارناموں کو کیا سمجھے۔؟ صنفی تعین کے معاملے میں اگر موضوع کو بنیادی اصول سمجھا گیا ہوتا تو "والدہ مرحومہ کی یاد میں" صریحاً مرثیہ قرار پاتا اور باقی دونوں شعری تخلیقات نظمیں۔ لیکن ہیئت کے جادو نے تینوں کو ایک ہی صنف یعنی مثنوی بنا دیا۔

۱.۲۲ - اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں اس غیر منطقی طرزِ فکر کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈاکٹر عقیل رضوی اور ڈاکٹر گیان چند نے مثنوی پر اپنے تحقیقی مقالوں میں پھول بن، قطب مشتری، بوستان خیال، دریائے عشق، خواب و خیال، سحر البیان، گلزارِ نسیم، زہرِ عشق وغیرہ کے دوش بدوش شبلی، حالی، آزاد، اقبال، سردار جعفری، اور جاں نثار اختر وغیرہ کی مختلف النوع موضوعات کی حامل نظموں کو بھی مثنوی کی فہرست میں شامل کیا۔ اس رویے سے مثنویوں کی فہرست تو ضرور بڑھ گئی لیکن نظم کی صنفی حیثیت خطرے میں پڑ گئی۔

۱.۲۳ - نظم کی صنفی تخصیص کا سارا دارومدار اس کے موضوع، تسلسلِ خیال اور مرکزیتِ فکر پر ہے۔ اس کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے۔ نظم کئی ہیئتوں (مثلاً غزل، مسدس، مثنوی، چار ی،

آزاد) میں لکھی جاتی ہے۔ اردو شاعری کی اصناف کی درجہ بندی میں چونکہ ہیئت حادی اصول کی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے صنفِ سخن کے لحاظ سے نظم کا تو وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ ایسی صورت میں غزل کی ہیئت میں لکھی ہوئی نظم کو غزلِ مسلسل، مثنوی کی ہیئت میں کہی گئی نظم کو مثنوی، مسدس کی شکل میں پیش کی ہوئی نظم کو مسدس، معریٰ اور آزاد ہیئتوں میں قلم بند کی گئی نظموں کو نظم معریٰ اور آزاد نظم کہنا پڑے گا۔ کچھ لوگ جدید نظموں کو ان کی ہیئت کی وجہ سے اکثر آزاد نظمیں کہتے بھی ہیں، گویا اُنھیں اس بات سے کوئی سروکار نہیں کہ اس نوع کی نظموں میں کس قسم کا خیال پیش کیا گیا ہے، وہ تو صرف یہ جانتے ہیں کہ اس قسم کی نظموں کے مصرعے چونکہ چھوٹے بڑے ہیں اس لیے وہ بہ لحاظِ ہیئت آزاد نظمیں ہیں۔ ان لوگوں کی نظر چونکہ موضوع اور خیال کے بجائے ہیئت پر ہے اس لیے وہ جدید نظموں کو محض 'نظم' کہنے کے بجائے "آزاد نظم" کہتے ہیں۔

۱۰۲۴۔ موضوع اور ہیئت کے خلط مبحث کی ایک اور دلچسپ مثال شہر آشوب ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں۔

حاتم کے ایک قصیدے کے چند اشعار ہمارے سامنے ہیں، یہ شہر آشوب ہے۔ حاتم نے اس میں اپنے زمانے کی افراتفری مثلاً رئیسوں کی بدحالی، تنخواہوں کے نہ ملنے، اور افلاس و ناداری وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ (اردو میں قصیدہ نگاری، ص ۴۳)

عجیب بات ہے۔ ایک ہی شعری تخلیق کے دو نام! قصیدہ بھی اور شہر آشوب بھی۔ ہیئت کی وجہ سے اس کا نام قصیدہ ہوا اور موضوع کے سبب سے شہر آشوب۔ نظیر اکبر آبادی کا شہر آشوب مخمس میں ہے۔ قابلِ غور بات یہاں یہ بھی ہے کہ حالی کی نظم 'مدو جزرِ اسلام' کے معروف نام 'مسدس حالی' کی طرح نظیر اکبر آبادی کی تخلیق کا عنوان 'مخمسِ نظیر' نہیں ہے بلکہ موضوع کے لحاظ سے اس کا عنوان 'شہر آشوب' ہے۔ حاتم کے شہر آشوب کو غزلیہ ہیئت کی وجہ سے قصیدے کا نام بھی دیا گیا۔ حاتم اور نظیر کے مذکورہ شہر آشوبوں کی ہیئتوں کے پیشِ نظر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر صنفی تشکیل میں ہیئت ہی بنیادی اصول ہے تو پھر شہر آشوب کی تخصیص قصیدہ کی ہیئت سے ہونا چاہیے یا مخمس سے یا کسی اور ہیئت سے۔ بات کچھ سمجھ میں نہیں آتی۔ لیکن اگر اس معاملے میں بھی موضوع کو صنفی تشکیل کا اصول مان لیا جائے تو تمام الجھن دور ہو جاتی ہے۔

۱۰۲۵۔ مرثیے کے بعد واسوخت ہی وہ واحد صنفِ سخن ہے جس کا تعین اس کے موضوع کی بنا

پر کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے کسی مخصوص ہیئتی اصول پر اصرار نہیں کیا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر واسوخت مخمس کی ہیئت میں لکھے گئے، لیکن غزل کی ہیئت میں بھی واسوخت ملتے ہیں اور انھیں واسوخت ہی تسلیم کیا گیا ہے۔

۲۶.۱۔ اردو شاعری میں اصناف کی مروجہ درجہ بندی کی وجہ سے نہ تو صنف کا تصور واضح ہو پاتا ہے اور نہ ہیئت کا۔ عجب طرح کا انتشار اور گنجلک انداز پایا جاتا ہے۔ کسی صنف کے ساتھ محض اس کی ہیئت چپک کر رہ گئی ہے (مثلاً مثنوی) کسی کے ساتھ موضوع اور ہیئت دونوں وابستہ ہیں (مثلاً قصیدہ) اور کسی کی بنا صرف موضوع پر ہے (مثلاً مرثیہ)۔ مرثیے مختلف ہیئتوں مثلاً غزل، دوبیتی، مسدس وغیرہ میں لکھے گئے۔ انیس و دبیر کے مرثیے مسدس میں ہیں۔ غالب نے عارف کا مرثیہ غزل میں لکھا۔ حالی نے مرثیۂ غالب ترکیب بند میں لکھا یہاں تک تو بات صاف ہے، لیکن ہیئت پرستی کا رجحان معاملہ بگاڑ دیتا ہے۔ مسدس کی ہیئت کے علاوہ جو مرثیے ہیں، مثلاً غالب کا مرثیۂ عارف وہ دیوان میں غزلوں کے ساتھ شامل ہے۔ دیوان حالی میں مرثیۂ غالب پر ترکیب بند کا عنوان چسپاں ہے۔ اقبال کا مرثیہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" مثنوی پر تحقیقی مقالے میں مثنویوں کی فہرست میں شامل کر لیا گیا۔ موضوع کے لحاظ سے ایک ہی صنف تین ہیئتی اصناف غزل، ترکیب بند اور مثنوی میں تقسیم ہے۔ ہیئت تک ہی بات رہتی تو ٹھیک رہتی، لیکن ان تینوں مرثیوں کو 'تین اصناف کا درجہ دیا گیا۔ اس پریشاں خیالی کا جواب نہیں۔

۲۷.۱۔ ان باتوں کے پیش نظر اس بات کی ضرورت ہے کہ اصناف اور ہیئتوں کا تصور واضح کیا جائے اور اصنافِ سخن بلکہ تمام اقسامِ شعر کی درجہ بندی میں کچھ واضح اور غیر مبہم اصولوں سے کام لیا جائے۔ اصول سازی میں سخت گیری کا رویہ ہمیشہ دشواریاں پیدا کرتا ہے، اس لیے اس میں توازن اور لچک کی خاص طور پر گنجائش ہونی چاہیے۔ اقسامِ شعر کے اصول وضع کرتے وقت اردو شاعری کی روایت کو پیشِ نظر رکھنا از حد ضروری ہے کیونکہ اصول خلا میں پیدا نہیں ہوتے، ان کی تشکیل کا دارومدار بڑی حد تک روایت پر بھی ہوتا ہے۔ اردو شاعری کی روایت کے مدِ نظر ہمیں اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں مواد اور موضوع کے دوش بہ دوش ہیئت کو بھی بہ قدرِ ضرورت اہمیت بلکہ خاصی اہمیت دینا پڑے گی۔ ہیئت کو اگر بالکل نظر انداز کر دیا جائے گا تو اردو کی دو نہایت مقبول اصناف، غزل اور مثنوی کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔

۱.۲۸ - ایک بات اور قابلِ غور ہے ۔ اردو شاعری میں غزل اور مثنوی کی دوہری حیثیت ہے۔ ایک طرف تو یہ دونوں مکمل اصناف ہیں، دوسری طرف یہ مقبول ترین ہیئتیں بھی ہیں۔ ان کے مخصوص میدان سے ہٹ کر ان کی ہیئتوں میں دیگر اصنافِ سخن لکھی جا سکتی ہیں ۔ حالی، اقبال اور جوش وغیرہ نے اپنی نظموں کے لیے غزل اور مثنوی کو بہ حیثیت شعری ہیئت کے اختیار کیا ۔ مثنوی کے سلسلے میں یہ بات ضروری ہے کہ اُسے صنفِ سخن کا درجہ دیتے وقت اُس کے موضوع اور ہیئت دونوں کو ملحوظ رکھا جائے ۔ صنف کے لحاظ سے مثنوی عہدِ رفتہ کی یادگار سمجھی جائے، یعنی مثنوی قدیم شاعری کی وہ صنفِ سخن ہے جو موضوع کے اعتبار سے رومانی اور عشقیہ داستانوں اور جذباتِ عشق پر مشتمل ہو اور اپنی مخصوص ہیئت میں لکھی گئی ہو۔ مثلاً پھول بن ۔ بوستانِ خیال، دریائے عشق ۔ شعلۂ عشق ۔ سحرالبیان ۔ گلزارِ نسیم ۔ زہرِ عشق وغیرہ ۔ حالی کے عہد کے بعد سے عملاً صنفِ سخن کی حیثیت سے مثنوی کا سلسلہ ختم سمجھا جانا چاہئے۔ اس کی ہیئت کو باقی سمجھا جائے جس میں قومی، ملکی اور وطنی موضوعات پر بہت نظمیں لکھی گئیں ۔ اس نوع کی شعری تخلیقات کی صنف 'نظم' ہے مثنوی نہیں ۔ مثنوی ان کی صرف ہیئت ہے ۔ اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں اگر اس قسم کا اندازِ نظر اختیار کر لیا جائے تو صنف اور ہیئت کا تصور واضح ہو جائے گا اور وہ انتشارِ ذہنی باقی نہیں رہے گا جو بصورتِ دیگر ہوتا ہے اور جس کی کچھ مثالیں اوپر درج کی گئیں ۔

۱.۲۹ - ہیئت کی بنا پر اصنافِ سخن کی درجہ بندی کا بہرحال ایک منطقی جواز ضرور ہے اور وہ یہ کہ اس طرح اصناف کی تعداد محدود اور قابو میں رکھی جا سکتی ہے ۔ موضوعات چونکہ ہیئتوں کے بہ مقابلہ لامحدود ہوتے ہیں، لہٰذا اگر خالصتاً انھیں کو صنفی شناخت کا اصول و معیار قرار دیا گیا تو اس سے اصناف کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھ جانے اور انتشار پیدا ہونے کا خدشہ لاحق ہو سکتا ہے مگر یہ جواز اُن صورتوں میں بہرحال قابلِ قبول نہیں ہو سکتا جہاں کوئی موضوع ہماری شعری روایت کا ایک حاوی رجحان بن چکا ہو اور اس کی وجہ سے کوئی صنفِ سخن وجود میں آنے کے بعد اپنی مستقل شناخت بنا چکی ہو، تو اس معاملے میں جب بھی صنفی شناخت کی گفتگو ہوگی تو اس کے موضوع ہی کو بنائے ترجیح قرار دیا جائے گا ۔ مرثیہ واسوخت ۔ شہر آشوب اسی اصول ہی کے تحت آئیں گے ۔ اس کے برخلاف جب بھی غزل پر بات ہوگی، ہیئت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ غزل کی شناخت کا تمام تر دار و مدار اسی

پر ہے۔

ان دو مثالوں سے یہ بات واضح ہے کہ صنفی شناخت کے لیے مضبوط و توانا شعری روایت کے پیشِ نظر، موضوع اور ہیئت کو بہ قدرِ ضرورت ملحوظ رکھنا ہوگا۔ گویا کچھ اصنافِ سخن کی شناخت موضوع پر مبنی ہوگی، کچھ کی ہیئت پر، بعض کی مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت دونوں پر ہوگی، بعض کی موضوع پر ہوگی اور نہ ہیئت پر۔

۱.۳۰ ۔ اوپر بیان کردہ اصول کی روشنی میں اقسامِ شعر کی درجہ بندی یوں ہوگی۔

۱.۳۰.۱ ۔ اصنافِ سخن

۱.۳۰.۱.۱ ۔ وہ اصنافِ سخن جن کی شناخت مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت سے ہوتی ہے، انھیں ہم اصطلاحاً موضوعی ہیئتی اصناف کا نام دیں گے، مثلاً مثنوی اور قصیدہ۔

۱.۳۰.۱.۲ ۔ وہ اصناف جو محض اپنی مخصوص ہیئت کی بنا پر اپنی شناخت رکھتی ہیں، انھیں اصطلاحاً ہیئتی اصناف کہا جائے گا۔ مثلاً غزل۔ رُباعی۔

۱.۳۰.۱.۳ ۔ وہ اصناف جنھیں ہم محض ان کے موضوع کی وجہ سے پہچانتے ہیں، اصطلاحاً، موضوعی اصناف کہلائیں گی۔ مثلاً مرثیہ۔ واسوخت۔ شہرآشوب۔

۱.۳۰.۱.۴ ۔ وہ اصناف، جن کی شناخت نہ موضوع پر منحصر ہے نہ ہیئت پر بلکہ وہ اپنے مخصوص تہذیبی و تمدنی مزاج کی بنا پر صنف کا درجہ پاتی ہیں۔ مثلاً نظم اور گیت۔

۱.۳۰.۲ ۔ شعری ہیئتیں

جیساکہ اوپر ۱.۲۸ کے تحت کہا گیا، ہماری دو اصنافِ سخن ایسی بھی ہیں، جو صنف ہونے کے علاوہ دیگر اصناف کے لیے بطورِ ہیئت بھی مستعمل ہوتی رہی ہیں، وہ ہیں غزل اور مثنوی، غزل کی ہیئت میں بے شمار نظمیں لکھی گئیں۔ مثنوی کی ہیئت بھی نظموں اور ہجووں کے لیے برتی گئی۔ ان کے علاوہ جو دوسری ہیئتیں مروج ہیں وہ یہ ہیں۔

۱.۳۰.۲.۱ ۔ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، قطعہ، مسمط۔

مسمط از خود کوئی علٰحدہ ہیئت نہیں ہے بلکہ آٹھ مختلف ہیئتوں کا مجموعی نام ہے۔ وہ آٹھ ہیئتیں مندرجہ ذیل ہیں۔

۱.۲۰.۲.۲ ۔ مثلث ۔ مربع ۔ مخمس ۔ مسدس ۔ مسبع ۔ مثمن ۔ متسع ۔ معشر

۱.۲۱ ۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے علاوہ شاعری میں کچھ اور چیزیں ایسی بھی ہیں جنھیں ہم اس درجہ بندی کے لحاظ سے نہ تو صنف کہہ سکتے ہیں اور نہ شعری ہیئت کیونکہ وہ یا تو کسی نہایت محدود موضوع کو پیش کرتی ہیں یا جن کا تعلق کسی خاص شعری تیکنک سے ہے۔ اس نوع کی چیزوں کو زیادہ سے زیادہ شعری اصطلاحات یا متعلقات شعر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ایسی تمام چیزوں کو کتاب کے آخری باب میں علحدہ سے معرض بحث لایا گیا ہے۔

۱.۲۲ ۔ اس جائزے کی روشنی میں آیئے دیکھیں کہ اردو میں اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کی کیا نوعیت ہے۔

باب ۲

موضوعی، ہیئتی اصناف

مثنوی، قصیدہ

۲.۱ مثنوی

۲.۱.۱ اردو شاعری میں مثنوی کی دُہری حیثیت ہے۔ ایک طرف تو یہ ایک مکمل اور مقبولِ عام صنف ہے اور اپنے مخصوص موضوعات، مزاج اور مخصوص ہیئت کی بنا پر شناخت کی جاتی ہے۔ دوسری طرف یہ ایک ایسی ہیئت بھی ہے جسے دوسری کسی صنف مثلاً نظم کے لیے اختیار کیا جا سکتا ہے۔

۲.۱.۲ مثنوی اردو شاعری کی چار بڑی اور مقبولِ عام اصناف میں سے ایک ہے اور یہ نہایت اہم بات ہے کہ جب ہم اسے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دیکھیں تو اس کے موضوع اور اس مخصوص تمدنی مزاج کو بھی مدنظر رکھیں جو صدیوں کی روایت نے اس کے لیے مختص کیا۔ محض ہیئت ہی پر زور دینے سے اس کی صنفی حیثیت پوری طرح واضح نہیں ہوتی، اس لیے کہ اس مخصوص ہیئت میں کثیر تعداد میں نظمیں بھی لکھی گئی ہیں۔ صنفِ سخن کی حیثیت سے بہر حال مثنوی اور نظم میں فرق کرنا بے حد ضروری ہے، اور یہ تب ہی ممکن ہے جبکہ ہم مثنوی کو صرف ہیئت ہی کی روشنی میں نہ دیکھیں۔ اس کے موضوع اور ہیئت میں ایک متوازن نقطۂ نظر اختیار کرنا لازمی ہے۔ مثنوی کی صنفِ سخن کی حیثیت سے شناخت میں موضوع اور ہیئت کو مساوی درجہ نہ دینے اور صرف ہیئت پر اصرار کرنے سے جو الجھنیں اب تک پیدا ہوئی ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں جہاں نظم اور مثنوی میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس اہم مسئلے پر ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ رائے یقیناً قابلِ غور ہے۔

اردو شعرا نے مزاج کے بجائے ہئیت کو تمام تر اہمیت بخشتے ہوئے مثنوی کو کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا' اور یوں عشقیہ داستان کے علاوہ شکار' سیر و سیاحت اور دوسرے موضوعات کو بھی مثنوی کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ اصولاً یہ بات غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہئیت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دریا جائے کیونکہ کسی صنف کے وجود کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر طریق سے سامنے لاسکتی ہے۔ مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے۔ اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لیے برتا جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مزاج مجروح ہوتا ہے۔ (اردو شاعری کا مزاج، ص ۳۰۷-۳۰۶)

۲.۱.۳ - اس میں کوئی شبہ نہ ہونا چاہیے کہ اردو کی حد تک مثنوی کا اصل مزاج داستانِ عشق کا بیان ہے۔ اس صنف میں داستان اور عشق کی آمیزش سے واقعہ اور جذبہ ہم آمیز ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ صنف ہے جس میں داخلیت اور خارجیت کی دوئی مٹ جاتی ہے۔ داستانی عنصر کی وجہ سے واقعے کا بیان اور عشق کی وجہ سے جذبے کا اظہار مثنوی کی صنف میں اہم اجزا قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اس بنا پر اس کی مختصر ترین تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ مثنوی ایک طرح کی منظوم داستان ہوتی ہے۔ وہ داستان جو عشق کے جذبے پر مبنی ہو۔ اپنی اِس قوت کی وجہ سے یہ صنف بیانیہ شاعری کی معراج تصور کی جاتی ہے جہاں ہر واقعاتی بیان اور ہر خارجی منظر داخلی کیفیات اور مرکب و پیچیدہ اندرونی جذبوں کا پس منظر و انعکاس بن جاتا ہے۔ اس صنف کو داستان یا داستانِ عشق کے علاوہ تفکیری مضامین (Poetry of ideas) کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے۔ یہ دورنگا پن اس کی بڑی قوت ہے۔

۲.۱.۴ - اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اردو میں صنفِ سخن کی حیثیت سے مثنوی کی اصل اور بہتر مثالوں میں پھول بن (ابن نشاطی)، گلشن عشق (نصرتی)' قطب مشتری (وجہی)، بوستانِ خیال (سراج اورنگ آبادی)، گلزارِ نسیم (دیا شنکر نسیم)' زہرِ عشق (مرزا شوق) کے علاوہ میر تقی میر' خواجہ میر اثر' مصحفی اور مومن کی بیشتر مثنویاں شامل ہیں' جو موضوع اور ہئیت کی اُن بنیادی شرائط کو پورا کرتی ہیں' جن کی طرف اوپر ۲.۱.۲ کے تحت نشان دہی کی گئی۔ جذبہ

شاعری کے فروغ کے بعد جو مثنویاں مثلاً حالی، شبلی، آزاد، اقبال، سردار جعفری، جاں نثار اختر وغیرہ نے لکھی ہیں، صحیح معنوں میں ان کی صنف مثنوی نہیں ہے بلکہ مثنوی کی ہیئت میں وہ مختلف موضوعات پر مبنی نظمیں ہیں۔

۲.۱.۵ - ہمارے پیشِ نظر یہاں مثنوی چونکہ ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے ہے جس کی تعمیر و تشکیل میں اس کے مخصوص موضوع و مزاج کے علاوہ اس کی مخصوص ہیئت کو بھی مساوی اہمیت حاصل ہوتی ہے، اس لیے یہاں اس کی ہیئت کا جائزہ لینا بے محل نہ ہوگا۔ مثنوی کے لغوی معنی ہیں "دو دو" یا "دو جزو والی چیز" یعنی اس کا مفہوم ہے "دوہرا کرنا" اس سے واضح ہوا کہ ظاہری ہیئت کے لحاظ سے مثنوی ایک ایسی شعری تخلیق ہے جس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں۔ یعنی ہر شعر کا قافیہ پچھلے شعر کے قافیے سے مختلف ہو مثلاً دیاشنکر نسیم ؎

پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے ۔۔۔ شہزادی بکاولی کدھر ہے
منھ پھیر کے ایک مسکرائی ۔۔۔ آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک ۔۔۔ ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

(گلزارِ نسیم)

اس مثال سے ظاہر ہوا کہ مثنوی کا نظامِ قافیہ اس طرح ہے۔ الف الف/ ب ب/ ج ج - اسی وضع پر آگے کے تمام اشعار میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں گے۔

۲.۱.۵.۱ - مثنوی میں ردیف کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے۔ ایک موٹے اندازے کے مطابق ہر مثنوی میں دس فی صدی اشعار مردف ہوتے ہیں اور باقی غیر مردف۔ اتفاق سے اوپر دی ہوئی مثال میں تین میں سے دو اشعار مردف ہیں اور ایک غیر مردف۔ شعر ایک میں ردیف "ہے" ہے قافیے "خبر - کدھر" ہیں۔ شعر تین کے قافیے "ملا - ہلا" ہیں اور ردیف "کے رہ گئی ایک"

۲.۱.۶ اندرونی ہیئت کے اعتبار سے اردو فارسی میں مثنوی کی ہیئت کے لیے سات بحریں مروج رہی ہیں۔ ان کے علاوہ کسی اور بحر میں مثنوی کہنا جائز نہیں سمجھا گیا۔ ہمارے زمانے کے مشہور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی، جن کی علم عروض میں مہارت مسلمہ ہے، اس کلیے کو تسلیم نہیں کرتے لکھتے ہیں۔

عام خیال یہ ہے کہ مثنوی چھوٹی بحر میں لکھی جاتی ہے اور اس کی بحریں مخصوص

یعنی (جس طرح رباعی کی بحر مخصوص ہے) یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مثنوی کے لیے نہ یہ ضروری ہے کہ وہ چھوٹی بحریں ہو اور نہ یہ ضروری ہے کہ اسے چند خاص بحروں ہی میں نظم کیا جائے۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ مثنویوں کی کثیر تعداد چند بحروں میں لکھی گئی ہے، اس طرح بعض لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ یہی بحریں مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔

(درس بلاغت ص ۱۱۷: ترقی اردو بیورو)

بہرکیف، مثنوی کے لیے جن سات بحروں کی تخصیص کی گئی یا فرض کی گئی، وہ یوں ہے۔

۲.۱.۶.۱ ۔ **متقارب مثمن مقصور یا محذوف**

فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول

یہ بحر عموماً جنگ و جدل اور سلاطین وغیرہ کے ذکر پر مشتمل مثنویوں کے لیے مخصوص سمجھی جاتی رہی ہے۔ فردوسی کا شاہ نامہ اسی بحر میں ہے۔ اردو کے شاعر میر حسن نے اس روایت سے انحراف کیا اور اپنی شہرۂ آفاق مثنوی "سحر البیان" کے لیے جو عشقیہ داستان پر مشتمل ہے، یہ بحر پسند کی۔ اس میں انھوں نے بے پناہ رواں شعر نکالے ہیں۔ مثلاً

وہ لالے کا عالم ہزارے کا رنگ ؛ وہ آنکھوں کے ڈورے، نشے کی ترنگ

اس کی تقطیع یوں کی جائے گی۔

فعولن	فعولن	فعولن	فَعَلْ
وہ لالے	کا عالم	ہزارے	کا رنگ
وہ آنکھوں	کے ڈورے	نشے کی	ترنگ

۲.۱.۶.۱.۱ ۔ اس بحر کا آخری رُکن "فَعَل" کے بجائے "فعول" بھی ہوتا ہے۔ یعنی

فعولن فعولن فعولن فعول

ایک رُکن کا یہ فرق اس بحر پر مشتمل کسی ایک مثنوی کے مختلف اشعار میں روا رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً "سحر البیان" کا یہ شعر دیکھیے جس کا آخری رُکن "فعول" کے وزن پر ہے۔

گلوں میں پہننا وہ ہنس ہنس کے ہار ؛ شاسٹ وہ پھولوں کی چھڑیوں کی مار

اس کی تقطیع یہ ہے

فعولن	فعولن	فعولن	فعول
گلوں میں	پہننا	وہ ہنس ہنس	کے ہار

کی مار	کی چھڑیوں	وہ پھولوں	سٹاسٹ

۲۱.۶.۲ ۔ رمل مسدس مقصور یا محذوف

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات

یہ بحر عموماً اولیا، علماء، حقائقِ حکمت، پند و نصائح، رموزِ اخلاق وغیرہ کے لیے موزوں و پسندیدہ سمجھی جاتی ہے۔ اس بحر میں میر حسن کی مثنوی رموز العارفین کا یہ شعر دیکھیے۔

اپنی اِس بے ہودگی پر ہوں خجل
شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل

اِس کی تقطیع

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن
اپنی اس بے	ہودگی پر	ہوں خجل
شعر کہنے	سے بھرا ہے	میرا دِل

۲.۱.۶.۲.۱ ۔ اِسی بحر میں آخری رکن "فاعلن" کے بجائے "فاعلات" کے وزن میں اسی مثنوی کا یہ شعر ہے۔

شاعری میں عمر میں کھوئی تمام
میں نے عقبیٰ کا کیا ہرگز نہ کام

اس کی تقطیع

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
شاعری میں	عمر میں کھو	ئی تمام
میں نے عقبیٰ	کا کیا ہر	گز نہ کام

۲.۱.۶.۳ ۔ رمل مسدس مخبون مقصور یا محذوف / مقطوع

فاعلاتن فَعِلاتن فَعِلن یا فَعِلانُ یا فَعْلُن

فَعِلاتن

مثلاً مومن

خوں فشاں لب پہ وہ آئیں باہم
حسرت آلودہ نگاہیں باہم (قولِ غمیں)

اس کی تقطیع یوں ہوگی۔

فاعلاتن	فَعِلاتُن	فِعْلُن
خوں فشاں لب	پہ وہ آئیں	باہم
حسرت آلو	دہ نگاہیں	باہم

۲.۱.۶.۳.۱ ۔ فِعْلُن کے بجائے فِعْلان کی مثال ۔ مومن

صاف صندل سے زیادہ وہ ہاتھ

نرم مخمل سے زیادہ وہ ہاتھ (قولِ غمیں)

اس کی تقطیع یہ ہے۔

فاعلاتن	فَعِلاتن	فِعْلان
صاف صندل	سے زیادہ	وہ ہاتھ
نرم مخمل	سے زیادہ	وہ ہاتھ

۲.۱.۶.۳.۲ ۔ فِعْلُن اور فِعْلان کے بجائے فَعِلُن کی مثال ۔ مومن

انھیں کچھ تابِ بیاں ہے کہ نہیں ان کے بھی منھ میں زباں ہے کہ نہیں

(قولِ غمیں)

اس کی تقطیع

فاعلاتن	فَعِلاتن	فَعِلُن
انھیں کچھ تا	بِ بیاں ہے	کہ نہیں
اُن کے بھی منھ	میں زباں ہے	کہ نہیں

۲.۱.۶.۳.۳ ۔ اس بحر کا درمیانی رُکن فَعِلاتن کے بجائے فَعْلاتن بھی ہوجاتا ہے۔ مومن کے درجِ ذیل دو شعروں میں پہلے مصرعے فَعِلاتن کے وزن میں ہیں اور دوسرے فَعْلاتن کے وزن میں۔

آخر اِس طور سے ماہر تھا میں ؛ کچھ نہ ہو پھر بھی شاعر تھا میں

ہاں مگر فکر ہو تو ہم کو ہو ؛ رنج و اندوہ ہو جو ہم کو ہو

(قولِ غمیں)

ان کی تقطیع : اولیٰ مصرعے

فاعلاتن	فَعِلاتن	فِعْلُن
آخر اِس طو	ر سے ماہر	تھا میں
ہاں مگر فک	ر ہو تو ہم	کو ہو

ثانی مصرعے

فاعلاتن	فعلاتن	فعلن
کچھ نہ ہو پھر	بھی شاعر	تھا میں
رنج و اندوہ	ہو جو ہم	کو ہو

۲۰۱۰۶۰۴ ۔ ہزج مسدس مقصور یا محذوف

مفاعیلن ، مفاعیلن ، مفاعیل یا فعولن

مثلاً افضل ؎

بیا دِ دل رُبا خوش حال می باش ؛ گھے افضل گھے گوپال می باش

(بکٹ کہانی)

اس کی تقطیع

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیل
بیا دِ دل	رُبا خوش حا	ل می باش
گھے افضل	گھے گو پا	ل می باش

۲۰۱۰۶۰۴۰۱ ۔ اِسی مثنوی سے آخری رکن میں مفاعیل کی جگہ فعولن کی مثالیں ؎

دریں دنیا نہ کیجے آشنائی ؛ کہ پچھتانا پڑے جب ہو جُدائی

سُنو سکھیو بکٹ میری کہانی ؛ ہوئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی

سُنی جب مور کی آواز بن سوں ؛ شکیب از دل شدہ آرام تن سوں

ان اشعار کی تقطیع

مفاعیلن	مفاعیلن	فعولن
دریں دنیا	نہ کیجے آ	شنائی
کہ پچھتانا	پڑے جب ہو	جُدائی
سُنو سکھیو	بکٹ میری	کہانی
ہوئی ہوں عش	ق کے غم سوں	دوانی
سُنی جب مو	ر کی آوا	ز بن سوں
شکیب از دل	شدہ آرا	م تن سوں

۲.۱.۶.۵ - ہزج مسدس: اس کا پہلا رُکن اخرب مقبوض یا اخرم اشتر ہوتا ہے اور آخر کا رُکن محذوف یا مقصور۔ دیا شنکر نسیم کی مثنوی "گلزارِ نسیم" اسی بحر میں ہے جس میں یہ دونوں صورتیں پائی جاتی ہیں۔ یہ مثالیں دیکھیے۔

۲.۱.۶.۵.۱ - ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا محذوف کی مثال۔

مفعول ، مفاعلن ، فعولن

اس وزن میں یہ شعر ؎

غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجے ؛ دُکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجے

اس کی تقطیع یہ ہے۔

مفعول	مفاعلن	فعولن
غم راہ	نہیں کہ سا	تھ دیجے
دُکھ بوجھ	نہیں کہ با	نٹ لیجے

۲.۱.۶.۵.۲ - ہزج مسدس اخرم اشتر مقصور یا محذوف کی مثال

مفعولن ، فاعلن ، فعولن

"گلزارِ نسیم" کا یہ شعر ؎

لہرا لہرا کے اوس چاٹی ؛ بن میں کانوں نے رات کاٹی

اس کی تقطیع یہ ہے۔

مفعولن	فاعلن	فعولن
لہرا لہ	را کے او	س چاٹی
بن میں کا	نوں نے را	ت کاٹی

۲.۱.۶.۶ - سریع مسدس مطوی مکشوف

مُفتَعِلن ، مُفتَعِلن ، فاعلن یا فاعلات

مثلاً سودا

خوب جو کرتا ہے تو اپنی دوا ؛ اور کوئی آپ سا ہم کو بتا

(مثنوی در ہجو حکیم غوث)

اس کی تقطیع یوں ہے۔

مفتعلن	مفتعلن	فاعلن
خوب جو کر	تا ہے تو اپ	نی دوا
اور کوئی	آپ سا ہم	کو بتا

۲.۱.۶.۶.۱ ۔ اسی بحر میں " فاعلات " کے وزن کی مثال میں سودا کا یہ شعر ۔

دے ہیں دُہائی وہ بہ صد قیل و قال ؛ ان میں سے ہر ایک کرے ہے سوال

(مثنوی در ہجو حکیم غوث)

اس کی تقطیع اس طرح ہے ۔

مفتعلن	مفتعلن	فاعلات
دے ہیں دُہا	ئی وہ بہ صد	قیل و قال
ان میں سے ہر	ایک کرے	ہے سوال

۲.۱.۶.۷ خفیف مسدس مطوی مخبون مقصور یا محذوف

فاعلاتن ، مفاعلن ، فِعْلن یا فَعِلن یا فِعْلان

مثلاً مرزا شوق ۔

بن گئی یاں تو جان پر میری ؛ خوب لی آپ نے خبر میری

(مثنوی زہرِ عشق)

اس کی تقطیع اس طرح ہوگی ۔

فاعلاتن	مفاعلن	فِعْلن
بن گئی یاں	تو جان پر	میری
خوب لی آ	پ نے خبر	میری

۲.۱.۶.۷.۱ ۔ اس بحر میں فَعِلُن کے وزن کی مثال

سر پہ جس دم کہ آب ہو کے بہا ؛ سطح پانی کا آئینہ سا ہوا

اِن بلاؤں میں کوئی کیوں کر جیے ؛ جان پر آ بنی ہے تیرے لیے

(میر : دریائے عشق)

اس کی تقطیع یہ ہے ۔

فاعلاتن	مفاعلن	فَعِلن
سر پہ جس دم	کہ آب ہو	کے بہا
سطحِ پانی	کا آئینہ	سا ہوا
ان بلاؤں	میں کوئی کیوں	کر جیے
جان پر آ	بنی ہے تے	رِ لیے

۲۔۷۔۶۔۱۔۲ - اس بحر میں فِعْلان کے وزن میں میر کا یہ شعر ہے

بسترِ خواب پر تجھے آرام ؛ مجھ کو خمیازہ کھینچنے سے کام (دریائے عشق)

اس کی تقطیع اس طرح ہوگی۔

فاعلاتن	مفاعلن	فِعْلان
بسترِ خوا	ب پر تجھے	آرام
مجھ کو خمیا	زہ کھینچنے	سے کام

اسی مثنوی کا ایک شعر یہ ہے۔

تجھ کو تھی اپنے خالِ رُخ پہ نگاہ ؛ دِل مرا مبتلائے داغِ سیاہ

اس شعر میں "نگاہ" اور "سیاہ" کی "ہ" کو پوری طرح ملفوظ کیا جائے تو اس بحر کا آخری رُکن "فَعِلان" ہوگا۔ اگر صرف "نِگا" اور "سِیا" متلفظ ہو تو آخری رُکن "فَعِلن" ہوگا۔ تقطیع کے ذریعے دیکھیے۔

فاعلاتن	مفاعلن	فَعِلان
تجھ کو تھی اپ	نِ خالِ رُخ	پ نگاہ
دِل مرا مُب	تلائے دا	غِ سیاہ

فاعلاتن	مفاعلن	فَعِلن
تجھ کو تھی اُپ	نِ خال رُخ	پ نِگا
دِل مرا مُب	تلائے دا	غِ سِیا

۲۔۷۔۶۔۱۔۳ - آخری رُکن ایک ساتھ "فَعِلان" بھی ہو سکتا ہے اور "فِعْلان" بھی مندرجہ ذیل شعر کا پہلا مصرع "فَعِلان" کے وزن پر ہے جبکہ دوسرا مصرع "فِعْلان" کے وزن پر۔

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال　　ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

(میرؔ، دریائے عشق)

دونوں مصرعوں کی علٰحدہ علٰحدہ تقطیع دیکھیے۔

فعِلان	مفاعلن	فاعلاتن
تَ بَ لِ اُن	مُ تَ اُ عِ لُ نْ	تَ اَ جِ لَ اُ ثْ نْ
زَ خِ یَ اَ ل	زَ کَ اَ زَ تَ اَ	بَ شْ قَ ہَ ے تَ اَ
فعْلان	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
بَ نَ لَ اُن	کَ اِ کَ نَ اِی	ہَ رْ جَ گَ ہْ اُ سْ
رَ ے چَ اَ ل		

پہلے مصرعے کا آخری رُکن فَعِلان نہ ہو اور فعْلان ہو تو "خیال" کو "خال" پڑھنا پڑے گا اور "تازہ" کے "ز" کو "زا"۔

۲۰۱۰۷۔ یہ تو تھیں وہ سات مخصوص بحریں، جو فارسی میں مثنوی کے لیے مختص سمجھی جاتی تھیں اور جن کی اردو میں بھی ایک عرصے تک کسی قدر سختی سے تقلید و پابندی کی جاتی رہی اور اکثر و بیشتر مثنویاں انھیں اوزان میں لکھی گئیں، مگر ایسا بھی نہیں کہ ان کے علاوہ دوسری بحریں مثنوی کے لیے قطعی ممنوع قرار دے دی گئی ہوں، چنانچہ اِن سات اوزان کے علاوہ مندرجہ ذیل اوزان میں بھی کچھ مثنویاں کہی گئی ہیں۔

۲۰۱۰۷۰۱۔ متدارک مثمن مخبون مقطوع

فعلن، فعلن، فعلن، فعلن

میر کی ایک مشہور مثنوی "جوشِ عشق" بنیادی طور پر اسی بحر میں ہے، لیکن انھوں نے مختلف اشعار میں اس بحر کو فراوانی کے ساتھ بدل بدل کر برتا ہے، جس کے سبب مختلف اشعار جہاں فعلن فعلن فعلن فعلن کے وزن میں ہیں وہاں فعل، فعولن، فعلن فعلن؛ فعلن، فعل، فعولن فعلن۔ فعلن فعلن فعل فعولن۔ اور فعل، فعولن، فعل، فعولن کے اوزان میں بھی ہیں۔ مثلاً

کون ہوا اِس محبوبی سے

فعل، فعولن، فعلن فعلن

خوبی تھی پر اس خوبی سے

فعلن، فعلن　فعلن، فعلن

بارِ نزاکت کیونکہ اٹھا دے

فعل، فعولن ، فعل، فعولن

شاخِ گُل سا لچکا جا دے

فعلن، فعلن ، فعلن، فعلن

بارے سفر کا مائل ہو کر

فعلن، فعل ، فعولن ، فعلن

حُبِ وطن کو جی سے دھو کر

فعل ، فعولن ، فعلن، فعلن

جلتے کے تئیں اور جلایا

فعلن ، فعلن ، فعل ، فعولن

۲۔۱۔۷۔۲ متقارب مثمن اثرم مقبوض

فعل فعولن فعل فعولن

مثلاً مومن سے

سیرِ گلستاں خار لگے ہے

موجِ رواں تلوار لگے ہے

(تف آتشیں)

اس کی تقطیع اس طرح ہے۔

فعل	فعولن	فعل	فعولن
سیرِ	گلستاں	خا	لگے ہے
موجِ	رواں تل	وار	لگے ہے

۲۰۱۰۷۰۲۰۱ ۔ **متقارب مثمن اثلم**

فعلن ، فعولن ، فعلن ، فعولن

حالی کی نظم "کلمۃ الحق" جو مثنوی کی ہیئت میں ہے، اس وزن پر مبنی ہے۔ ؎

ہوتی ہے دھیمی پرواز تیری ۔ بڑھتی ہے کم کم آواز تیری

فعلن	فعولن	فعلن	فعولن
ہوتی	ہے دھیمی	پر وا	ز تیری
بڑھتی	ہے کم کم	آ وا	ز تیری

۲۰۱۰۸ ۔ ان دو بحروں یعنی متدارک مثمن مخبون مقطوع اور متقارب مثمن اثرم مقبوض / مثمن اثلم کی شمولیت سے اردو میں مثنوی کے لیے مروج بحروں کی تعداد نو ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آخر کی ان دو بحروں کا استعمال مثنوی میں کم ہی ہوا۔ اولین سات بحریں ہی زیادہ رائج رہی ہیں، جس کی وجہ سے وہ اس صنفِ سخن کے لیے مخصوص سمجھی جاتی رہیں۔ اس ذیل میں ڈاکٹر گیان چند کا یہ قول بڑا دلچسپ اور قابلِ غور ہے۔

> تقریباً ایک ہزار اُردو مثنویوں میں محض تیس کے قریب غیر مروجہ اوزان میں ہیں۔
> یہ ثبوت اس امر کا ہے کہ مثنوی کے لیے سات اوزان کماحقہ تسلیم کر لیے گئے تھے۔
> کسی نے اس ترجیح کی وجہ ظاہر نہیں کی۔ (اُردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۶۶)

۲۰۱۰۹ ۔ چلیے یہ بھی اچھا ہی ہوا کہ ان سات بحروں کا مثنوی کے لیے اردو کی حد تک رواج محض روایتاً ہی رہا، کسی نے اس معاملے میں انھیں بہت سختی کے ساتھ برتنے کے اصول پر اصرار نہیں کیا۔ ایسا ہوا ہوتا تو ہمارے بزرگ اتنے تو وضع دار تھے ہی کہ "زمیں جنبد نہ جنبد گل محمد" کی مانند وہ اساتذہ کے بنائے ہوئے اصولوں سے ہرگز نہ ہٹتے اور یوں مثنوی میں آٹھویں اور نویں وزن کی قطعی گنجائش نہ نکلتی۔ اس کا خوشگوار اثر یہ ہوا کہ زمانے کے ساتھ ساتھ مثنوی کی صنف و ہیئت کے لیے سات یا نو بحروں کی روایتی تخصیص سے اور انحراف کیا گیا اور بعد کے شاعروں بالخصوص حالی کے عہد سے شروع ہونے والی جدید شاعری کرنے والوں نے اس معاملے میں زیادہ

آزادی) سے کام لیا۔ مثلاً حفیظ جالندھری نے "شاہ نامۂ اسلام"، جو مثنوی کی ہیئت پر مبنی ہے بحرِ ہزج مثمن سالم (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن) میں، مرزا رُسوا نے اپنی ایک نظم (مثنوی کی ہیئت میں) "نوبہار" بحرِ رمل مثمن مقصور یا محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات یا فاعلن) میں، جوش ملیح آبادی نے اپنی ایک طویل نظم "جنگل کی شاہزادی" اور حفیظ جالندھری نے "شامِ رنگیں" بحرِ مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن) میں، اقبال نے اپنی نظم "صبح کا تارا" بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن) میں کہیں۔ ان بحروں کے علاوہ مثنوی کے لیے بحرِ متقارب مثمن سالم (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) کا استعمال بھی کیا گیا۔

۲-۱-۱۰ - مثنوی کی بحروں میں تحدید کے بہ مقابلہ تنوع کا یہ عمل اس بات کا غماز ہے کہ اس شعری تخلیق کو چاہے ہم صنف کی حیثیت سے دیکھیں چاہے ہیئت کی، اس کی اصل شناخت کا دارو مدار اس کی ظاہری شکل یعنی قافیوں کے نظام پر ہونا چاہیے نہ کہ بحروں یا اوزان کی قیود پر۔ بہ الفاظِ دِگر مثنوی کی ہیئت مختلف اشعار میں قافیوں کے تنوع سے تشکیل پاتی ہے، بحروں کی پابندیوں سے نہیں۔ قافیوں کا تنوع اس امر کا شاہد ہے کہ یہ صنف یا یہ ہیئت مزاجاً دوسری ہیئتوں (مثلاً غزل) کے مقابلے میں نسبتاً آزادہ روی کو پسند کرتی ہے، لہٰذا یہ اُس پابندی کو، جو بحروں کی شکل میں اس پر عائد کی گئی، خاطر میں نہ لائی اور اپنے لیے بحروں کا تنوع بھی حاصل کر کے رہی۔ وحید الدین سلیم لکھتے ہیں۔

> زمانۂ حال کے شاعرانہ انقلاب نے شعرا کو مثنوی کی ان بحروں پر محدود اور قانع نہیں رکھا۔ وہ تقریباً تمام بحروں میں مثنوی لکھتے ہیں۔ اس سے اظہارِ خیال کے لیے میدان بہت وسیع ہو گیا ہے۔ شاعر کو ہر شعر کے سرانجام کرنے میں صرف دو قافیے سوچنے پڑتے ہیں، جو موقع پر نہایت آسانی سے خیال میں آجاتے ہیں اور خیال کے تسلسل اور روانی میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔ یہ آخری طریقہ یعنی مثنوی کے پیرایہ میں ادائے خیالات آج کل زیادہ مقبول ہوتا جاتا ہے اور چونکہ مثنوی کی ان بحروں پر شاعروں نے ادائے خیال کو محدود نہیں رکھا جو قدیم زمانے سے مُسلّم ہیں اس لیے اس طریقہ میں وسعت اور گنجائش زیادہ نکل آئی۔ (افاداتِ سلیم ص ۲۱۴)

۲-۱-۱۱ - ہمارے زمانے میں مثنوی کے ایک نہایت اہم نقاد و محقق ڈاکٹر گیان چند بھی مثنوی میں

بحروں اور اوزان کی قیود کے خلاف اور اس بات کے قائل ہیں کہ مثنوی محض ایک قافیائی نظام ہے،
جس کا موضوع ہمہ گیر اور لامحدود ہے، جس کے سبب مثنوی میں تنوع اور وسعت کی بے حد
گنجایش ہے۔ لکھتے ہیں۔

مثنوی محض قافیوں کے ایک نظام کا نام ہے۔ قصیدہ، غزل اور مرثیہ کے برخلاف
اس کا موضوع ہمہ گیر اور لامحدود ہے۔ ایک ہی مثنوی میں جنگ وجدل کی کڑک،
حسن وعشق کے گیت، پیری کا پند نامہ اور ماورا کے اسرار بیان کیے جا سکتے ہیں....
قصیدہ، غزل اور مرثیہ ایسی اصناف ہیں جن کا موضوع کم وبیش متعین ہے۔
اگر ان کے لیے کسی وزن کی تخصیص نہیں تو مثنوی جیسی لامحدود صنف کے لیے بحر کی
تحدید کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ اگر کوئی ایک وزن مثلاً مفعول، فاعلات،
مفاعیل، فاعلن، غزل، قصیدہ اور مرثیہ جیسی مختلف النوع اصناف کے لیے
نازیبا نہیں تو وہ مثنوی کے لیے بھی کیوں ممنوع ہو۔ (اردو مثنوی شمالی ہند میں ص ۶۸)

۲۰۱۰۱۲۔ یہ مطالبہ اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ بحروں کی قید جب کسی اور صنف (ماسوائے
رُباعی) کے لیے نہیں ہے، تو مثنوی کے لیے کیوں ہو؟ لیکن مثنوی میں موضوع کے تنوع اور ہمہ گیری
والی بات ذرا غور طلب ہے۔ موضوعات میں تنوع کے سبب مثنوی کو بہ حیثیت صنفِ سخن نقصان
ہی پہنچا ہے، اور ایسا نقصان کہ آخر انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی شاعری میں مثنوی کی صنفی
حیثیت غائب ہی ہوگئی اور صرف ہیئت ہی ہیئت باقی رہ گئی۔ قدیم اور کلاسیکی طرز کی مثنویوں
مثلاً بوستانِ خیال (سراج اورنگ آبادی)، سحر البیان (میر حسن)، گلزار نسیم (دیا شنکر نسیم)،
زہرِ عشق (مرزا شوق) وغیرہ میں موضوع کی تحدید و تخصیص کے باعث مثنوی کی ایک دل کش و مقبول
صنفِ سخن کی حیثیت سے جو شناخت قایم تھی وہ جدید مثنویوں مثلاً "حُبِّ وطن" (محمد حسین آزاد)
"برکھارُت" "نشاطِ اُمید" "مناظرۂ رحم و انصاف" "کلمۃ الحق" "مناجاتِ بیوہ" (حالی)، صبحِ
اُمید (شبلی) "ساقی نامہ" (اقبال) "مثنویِ جمہور" (سردار جعفری) "مثنویِ خانہ جنگی" (کیفی اعظمی)
"امن نامہ" (جاں نثار اختر) وغیرہ میں قطعی باقی نہیں رہی، ان تخلیقات کو دیکھ کر صنف کی حیثیت سے
"نظم" کا تصور اُبھرتا ہے۔ یہاں مثنوی محض ہیئت ہے، اس کے سوا کچھ نہیں۔ اور اب ہمارے
اپنے زمانے میں تو یہ ہیئت بھی پوری طرح باقی نہیں رہی۔ نظم کے لیے تقریباً تمام کلاسیکی ہیئتوں کی
جگہ آزاد نظم کی ہیئت نے لے لی ہے۔

۲۰۱۰۱۴ - یوں تو مثنوی کی ظاہری ہئیت میں کسی نوع کی تبدیلی یا تجربے کی گنجائش نہیں لیکن چونکہ ہمارے ہاں ترکیب بند کی ایک ہئیت تھی جس کے تحت کوئی نظم خیال کی رو اور موضوعات کی رنگا رنگی کی وجہ سے مختلف بندوں میں تقسیم کر دی جاتی تھی اور ہر بند کا خاتمہ ایک مختلف قافیوں والے شعر پر ہوتا تھا، جسے ٹیپ کا شعر کہا جاتا تھا، اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بعض شاعروں نے اپنی اُن نظموں کو، جو مثنوی کی ہئیت میں لکھی گئی ہیں، ترکیب بند کے طرز پر بندوں میں تقسیم کر کے ایک طرح کی جدت ضرور پیدا کی ہے، لیکن اسے مثنوی کی کسی نئی ہئیت کا نام نہیں دیا جا سکتا، اس لیے کہ مثنوی کے تمام اشعار از خود مختلف قافیوں کے حامل ہوتے ہیں۔ بند کے ہر شعر کے دونوں مصرعے آمنے سامنے لکھ کر اور بند کے آخری شعر کے دو مصرعوں کو اوپر نیچے لکھ دینے سے مثنوی کی مخصوص و متعینہ ہئیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال اقبال کا ساقی نامہ اس طرز کی ایک عمدہ مثال ہے۔

۲.۲ قصیدہ

۲.۲.۱ - اردو میں مروج اصنافِ سخن میں قصیدہ بھی مثنوی کی طرح ایک ایسی صنف ہے جس کی صنفی شناخت کے لیے اس کے موضوع اور ہئیت کو زمانہ قدیم ہی سے مساوی حیثیت دی گئی ہے۔ اور یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ دونوں میں سے کسی ایک کے فقدان سے یہ صنف اپنی شناخت کھو دیتی ہے۔

۲.۲.۲ - ہئیتی نقطۂ نظر سے قصیدے کی اہمیت اس بات میں ضرور مضمر ہے کہ غزل جیسی شاندار صنفِ سخن اسی کے بطن سے پیدا ہوئی۔ لہٰذا اس کی ہئیت بڑی حد تک وہی ہے جو غزل کی ہئیت ہے۔ قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں "گاڑھا مغز" اس صنفِ سخن پر اس لفظ کا اطلاق اس وجہ سے کیا جاتا ہے کہ یہ اپنے نادر و بلند اور پُر شکوہ مضامین کی وجہ سے تمام اصنافِ سخن میں فوقیت رکھتی ہے، اس لیے اسے اصنافِ سخن میں وہی حیثیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں مغزِ سر کو حاصل ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے مغزِ سخن تصور کر کے 'قصیدہ' کا نام دیا گیا ہے۔ لفظ 'قصیدہ' کی ایک توجیہہ یہ بھی کی گئی ہے کہ یہ لفظ 'لفظ' 'قصد' سے مشتق ہے اور شاعر جب کسی کی مدح یا ذم کے اشعار کہتا ہے تو اس میں اس کے قصد و ارادے کو دخل ہوتا ہے۔

۲.۲.۳ - نظم کی مانند قصیدے میں خیالات و مضامین مربوط و مسلسل ہوتے ہیں، چنانچہ

اپنے موضوع کے لحاظ سے ہر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان ہوتا ہے۔ مثلاً سودا کے چند قصیدوں کے یہ عنوانات ہیں "در منقبت حضرت علی"، "در منقبت امام رضا"، "در مدح عالمگیر ثانی"، "در مدح نواب آصف الدولہ" وغیرہ۔ عنوان کے باوجود کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ قصیدے کو قافیے کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے دیا جاتا ہے۔ مثلاً قصیدۂ لامیہ، کافیہ، میمیہ، وغیرہ۔ یہ طریقہ عربی میں زیادہ مقبول ہے۔

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اُردی نے کیا، ملکِ خزاں مُستاصل (لامیہ) - سودا

ہے پرورش سخن کی، مجھے، اپنی جاں تلک
جوں شمعِ زندگانی ہے میری زباں تلک (کافیہ) - سودا

۲.۲.۴ - عربی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس میں شاعروں کے ذاتی تجربات و احساسات، ان کی زندگی میں پیش آنے والے روزمرہ کے واقعات، ملکی اور قومی حالات و مسائل کے علاوہ مناظرِ فطرت اور عشق کی وارداتوں کے بیانات بھی شامل تھے۔ لیکن اردو میں قصیدے کا عام میدان مدح یا ذم کے مضامین پر مشتمل رہا ہے۔ موضوع کی یہ تخصیصی کیفیت اردو میں فارسی قصیدوں کے توسط سے داخل ہوئی۔ اس میں شبہ نہیں کہ مدح اور ہجو کو قصیدے کا خاص موضوع بنانا فارسی شاعروں کا کارنامہ ہے۔ اگرچہ قصیدے کا تصور بالعموم مدح اور ذم کے مضامین سے وابستہ ہے تاہم دیگر موضوعات کا فقدان بھی نہیں ہے۔ چنانچہ اردو فارسی میں ایسے قصیدوں کی کمی نہیں جن میں پند و نصائح، اخلاق و حکمت، کیفیتِ بہار، گردشِ زمانہ وغیرہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شعرا، رؤسا، اور بزرگانِ دین کے اوصافِ حمیدہ کے بیانات بھی قصیدے میں شامل کیے گئے ہیں۔

۲.۲.۵ - مختلف خصائص اور نوعیتوں کے لحاظ سے قصیدے کی مختلف قسمیں ہیں۔ ظاہری شکل کے پیشِ نظر قصیدے کی عموماً دو قسمیں کی جاتی ہیں۔

۲.۲.۵.۱ - **تمہیدیہ**، وہ قصیدہ ہے جس میں ممدوح کی سیرت کے اوصاف اور اس کے ساز و سامان اور دیگر متعلقات کی تعریف و توصیف سے قبل بہ طورِ تمہید تشبیب اور گریز اور بعدہٗ مدح دُعا خاص ترکیبی عناصر کا درجہ رکھتے ہیں۔

۲.۲.۵.۲ - **خطابیہ**: اس نوع کے قصیدے میں تشبیب و گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ راست

ممدوح کی تعریف سے قصیدہ شروع کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً عالم گیر ثانی کی مدح میں سودا کا یہ قصیدہ بغیر کسی رسمی تمہید یا پُرشکوہ تشبیب کے یوں شروع ہوتا ہے۔

ہے اشتہار تجھ سے مرا اے فلک جناب ✻ رخشندگی ذرہ ہے از فیضِ آفتاب
یک تخم ہوں میں خاک نشینِ زمینِ شور ✻ نشو و نما دے مجھ کو کرم کا ترے سحاب
ہے یہ جہاں میں وہ درِ دولت سرا کہ یاں ✻ ناکام بخت، آن کے ہوتا ہے کامیاب
قطرہ تجھ ابرِ فیض سے پہنچے جو سوے بحر ✻ جادے رگڑنے چرخ کو موجِ دُرِ خوش آب

۲.۲.۶ - ظاہری شکل و صورت کے علاوہ قصیدوں کو موضوع کے لحاظ سے بھی تقسیم کیا جاتا ہے مثلاً

۲.۲.۶.۱ مدحیہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی کی مدح یا تعریف کی گئی ہو۔

۲.۲.۶.۲ ہجویہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی شخص کی برائی کی گئی ہو یا مصائبِ زمانہ کا ذکر اور شکایت ہو۔

سودا کا ایک مشہور قصیدہ "تضحیکِ روزگار" ہجو کی ایک عمدہ مثال ہے جس میں شخصی ہجو کے ساتھ زمانے کی زبوں حالی کا بھی بڑا پُراثر واقعاتی بیان ہے۔ شروع کے یہ شعر دیکھیے ؂

ہے چرخ جب سے ابلقِ ایّام پر سوار ✻ رکھتا نہیں ہے دستِ عناں کا بہ یک قرار
جن کے طویلے بیچ، کوئی دن کی بات ہے ✻ ہرگز عراقی و عربی کا نہ تھا شمار
اب دیکھتا ہوں میں کہ زمانے کے ہاتھ سے ✻ موچی سے کفشِ پا کو گٹھاتے ہیں وہ ادھار
تنہا وہ لے نہ دہر سے عالم خراب ہے ✻ بخت نے اکثروں سے اٹھایا ہے ننگ و عار
ہیں گے چنانچہ ایک ہمارے بھی مہرباں ✻ پاوے سزا، جو اُن کا کوئی نام لے نہار
نوکر ہیں سو رُپے کے، دیانت کی راہ سے ✻ گھوڑا رکھے ہیں ایک، سو اتنا خراب و خوار
مانندِ نقشِ نعل، زمیں سے، بہ جز فنا ✻ ہرگز نہ اُٹھ سکے وہ، اگر بیٹھے ایک بار
اس مرتبے کو بھوک سے پہنچا ہے اُس کا حال ✻ کرتا ہے راکب اُس کا جو بازار میں گذار
قصاب پوچھتا ہے، مجھے کب کروگے یاد؟ ✻ اُمیدوار ہم بھی ہیں، کہتے ہیں یوں چمار
جس دن سے اُس قصائی کے کھونٹے بندھا ہے؟ ✻ گزرے ہے اس نمط اسے ہر لیل و ہر نہار
ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر ✻ دیکھے ہے آسماں کی طرف، ہو کے بے قرار

۲.۲.۶.۳ - وعظیہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں پند و نصائح کے مضامین بیان کیے گئے ہوں۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے "قصیدہ در نصائح فنِ شعر....." میں اپنے لیے اپنے استاد کی

زباں سے فنِ شعر کے بابت نصیحت کے یہ کلمات ادا کروائے ہیں۔

اولاً یہ کہ مجالس میں زباں دانوں کی	تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخن ور اشعار
سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اُس کا ہو دو نیم	گو ہوئے تیغِ زباں کا تری جوہر اشعار
دوئمی یہ جو تو چاہے کہ نہ مجھ سا ہو کوئی	شعر سے میرے کسی کے نہ ہوں برتر اشعار
شعر تحسیں پہ بھی ناداں کی نہ پڑھیو یک بار	پڑھیو دانا کی تو نفریں پہ مکرر اشعار
سیومی، گر کہے تجھ سے کوئی نادان کہ ہیں	تیرے دیواں میں، دو وادین کے افسر اشعار
شعر ایس تو نہ پڑھیو بجز اُمّیدِ اصلاح	ہوئیں بالفرض ترے اُن سے بھی بہتر اشعار

۲.۲.۶.۴ - **بیانیہ** : یعنی وہ قصیدہ جو مختلف النوع کیفیات اور رنگا رنگ اور نوع بہ نوع مضامین و موضوعات پر مبنی ہو۔ مثلاً جس میں بہار کا تفصیلی نقشہ کھینچا گیا ہو، عصری حالات و واقعات کا تذکرہ ہو۔ زمانے کے مصائب و آلام کا ذکر بہ طرزِ شہر آشوب ہو۔ اس قسم کے قصیدے میں موضوعاتی تنوع کی بے حد گنجایش ہے۔ مثلاً سودا کا ایک قصیدہ شہر آشوب کے طرز پر ہے جس میں مختلف النوع پیشہ لوگوں کی زبوں حالی، کس مپرسی اور بدحالی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے۔

یوں بھی نہ ملا کچھ تو ہر اک پالکی آگے	اس سج سے رسالے کا رسالہ ہی رواں ہے
کوئی سر پہ کیے خاک گریباں کسو کا چاک	کوئی رووے ہے سر پیٹ کوئی نالہ کُناں ہے
ہندو و مسلماں کا پھر اُس پالکی اوپر	ارتھی کا توہّم ہے، جنازے کا گماں ہے

۲.۲.۷ - اکثر قصیدے چونکہ مدح پر مبنی ہوتے ہیں، جنھیں اصطلاحاً "مدحیہ قصیدے" کہا جاتا ہے اور اُن کے اجزائے ترکیبی میں "تشبیب" ایک اہم ترین جز ہوتا ہے، اس لیے تشبیب میں بیان کردہ مضامین و خیالات کی نوعیت کے لحاظ سے بھی قصیدے کی قسمیں کر دی جاتی ہیں۔

۲.۲.۷.۱ - **بہاریہ** : اگر کسی قصیدے کی تشبیب کا موضوع بہار کے مضامین پر مبنی ہے تو ایسا قصیدہ "بہاریہ قصیدہ" کہلائے گا۔ مثلاً ذوق ؎

آرایشِ گُل کے لیے ہے جامۂ رنگیں	زیبایشِ غنچہ کے لیے تنگ قبائی
ہے نرگسِ شہلا نے دیا آنکھ میں کاجل	برگِ گُلِ سوسن نے دھڑی لب پہ جمائی
کیا ساغرِ رنگیں کو کیا جلد مہیا	نرگس نے تو سرسوں ہی ہتھیلی پہ جمائی
اعجازِ نوا سنجی مطرب سے چمن میں	ہر خار کی ہے نوکِ زباں شعر نوائی

۲.۲.۷.۲ - **عشقیہ** : اگر تشبیب حُسن عشق اور عاشقی کے مضامین پر مبنی، ہو تو ایسا قصیدہ

"عشقیہ قصیدہ" کہلاتا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی شان میں سودا کے ایک قصیدے کے یہ اشعار دیکھیے ؎

زخمی ہیں ترا اور گلستاں ہے برابر　　ہر خرمنِ گل، گنجِ شہیداں ہے برابر

کہتے ہیں جسے سروِ گلشن کی نہ ہے وہ آہ　　نرگس لبِ جو، دیدۂ گریاں ہے برابر

سوزِ دلِ عشاق، تماشا جو ہو تجھ کو　　یہ سینہ پُر از داغ و چراغاں ہے برابر

دریا مری آنکھوں سے یہ بہتا ہے لہو کا　　مژگاں سے مری پنجۂ مرجاں ہے برابر

کیا درد کہوں تجھ سے میں اپنا کہ ترے پاس　　میرا سخن اور کذبِ رقیباں ہے برابر

۲.۲.۷.۳ - حالیہ: اگر کسی قصیدے کی تشبیب میں شاعر اپنے ذاتی حالات و کوائف کا بیان اور زمانے کی شکایات وغیرہ کا ذکر کرے تو ایسے قصیدے کو "قصیدۂ حالیہ" کا نام دے دیا جاتا ہے۔ مثلاً ذوق ؎

لاتا ہے رنگ سے ہے رنگ نئے چرخِ محیل　　واہ بگڑا ہے کچھ اس خم میں عجب رنگ سے نیل

ڈر زمانے سے وہ عیار ہے، یہ ہوش رُبا　　لاکھ بے ہوشیوں سے جس کی بھری ہے زنبیل

عید یک روز جہاں میں ہے، تو رمضاں یک ماہ　　بعد ہے کثرتِ تکلیف کے یاں عیشِ قلیل

عرصۂ عمر ہے، وہ تار، کھنچا اور ٹوٹا　　کچھ اگر وقتِ معیّن کی طرف سے ہو نہ ڈھیل

مشقِ اندوہ سے ایک روز نہیں تو بے کار　　تیرے ہفتے میں نہیں کوئی بھی روزِ تعطیل

ہے تمنائے زر و مال، تو سب جائے گا چھوڑ　　چھوڑ جانے کو تو کافی ہے فقط ذکرِ جمیل

۲.۲.۷.۴ - فخریہ: اگر کسی قصیدے کی تشبیب میں قصیدہ گو اپنی سخنوری، علم دانی، فنی بصیرت و مہارت اور اپنی شخصیت و کردار کے دیگر اوصاف، امتیازات و کمالات کا ذکر فخر کے ساتھ کرتا ہے تو ایسا قصیدہ "فخریہ" کہلاتا ہے۔ مثلاً بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ذوق کا ایک قصیدہ ہے، جس کی تشبیب میں جذبۂ خوشی کو مجسّم کر کے اُس کے حُسنِ سراپا کے علاوہ شاعر نے اپنی علوم دانی کی خوب داد دی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

شب کو میں اپنے سرِ بسترِ خوابِ راحت　　نشۂ علم میں سرمستِ غرور و نخوت

مزے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے　　تھا تصوّر مرا ہر امر میں تصدیقِ صفت

ہو گیا علم حصولی تھا حضوری مجھ کو　　تھا مرا ذہن نہ محتاجِ حصولِ صورت

کبھی منطق کو تفوّق یہ مرے ناطقے سے　　فوقِ حکمت ہو یہ فن گرچہ ہے تحتِ حکمت

کبھی میں کرتا تھا تصریحِ معانی و بیاں　　کبھی میں کرتا تھا، توضیحِ نجوم و ہیئت

کبھی میں کرتا تھا اعراض ہیں جو ہر قایم   کبھی میں کرتا تھا معلول سے ثابت ملت

۲۰۲۰۷۰۵ - ایک بات یہاں محل نظر یہ ہے کہ یہ تمام موضوعات دراصل ازخود قصیدے کے نہیں اس نوع کے قصیدے کا ایک ہی موضوع ہے، اور وہ ہے مدح۔ یہ سارے موضوعات دراصل قصیدے کے ایک ابتدائی جز، تشبیب کے ہیں، لہٰذا یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ایک جز کی کثیرالموضوع حیثیت کے سبب قصیدے کی پوری صنف کو کیوں کر موضوعات کے لحاظ سے تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مدحیہ قصیدے کی تشبیب نوع بہ نوع موضوعات پر مبنی ہوتی ہے۔ کوئی تشبیب بہاریہ ہوتی ہے۔ کوئی عشقیہ، کوئی حالیہ اور کوئی فخریہ۔ ان معنوں میں یہ تقسیم دراصل "تشبیب" کی ہے، قصیدے کی نہیں۔ ہاں یہ ہوسکتا ہے کہ ان موضوعات پر علیحدہ سے قصیدہ کہا جائے لیکن اس صورت میں اسے صنفاً نظم کہنا چاہیے۔

۲۰۲۰۷۰۶ - پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ خود تشبیب بھی انھیں موضوعات میں بند نہیں ہے۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے موضوعات ہیں جو مدحیہ قصائد کی تشبیبوں میں بہ کثرت لائے گئے ہیں۔ یہ بھی ہوا ہے کہ کسی ایک ہی قصیدے کی تشبیب محض ایک ہی موضوع یا مضمون پر مبنی نہیں رہی اس میں ایک سے زائد موضوعات کو جگہ دی گئی ہے۔

۲۰۲۰۸ - ہیئتی نقطۂ نظر سے "قصیدہ" کی ایک قسم وہ بھی ہے جسے اصطلاحاً "دعائیہ قصیدہ" کہا جاتا ہے۔ یہ ایسا قصیدہ ہوتا ہے، جس میں "تشبیب" نہیں ہوتی۔ اس نوع کے قصیدے کا آغاز "خطابیہ قصیدہ" کے برخلاف راست "دُعا" سے کردیا جاتا ہے۔ دعا کے بعد مدح کے اشعار لائے جاتے ہیں۔ سودا کا ایک قصیدہ "در مدح عالم گیر ثانی" اس نوع کی ایک عمدہ مثال ہے۔ یہ قصیدہ یوں شروع ہوتا ہے۔

رکھے ہمیشہ تری تیغ، کارِ کفر تباہ   بہ حقِ اشہدُان لا الٰہ الّا اللہ

فلک پہ سبعۂ سیّارہ، تاقیامِ جہاں   پھرا کریں تری مرضی شریف کے ہم راہ

بسانِ پرتوِ خورشید، آسماں پہ رہے   ترے چراغ سے روشن ہمیشہ مشعلِ ماہ

سجودِ در سے ترے بہرہ ور ہوں اہلِ زمیں   رہے رکوع میں تا قامتِ سپہرِ دوتاہ

۲۰۲۰۹ - قصیدوں کی تقسیم و درجہ بندی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ انھیں ممدوحین کے لحاظ سے مختلف قسمیں قرار دے دیا جائے۔ اس نقطۂ نظر سے قصیدے کی دو اہم قسمیں ہوتی ہیں۔

۲۰۲۰۹۰۱ - بزرگانِ دین کی مدح والے قصیدے۔

۲۰۲۰۹۰۲ - سلاطین اور اُمرا کی مدح والے قصیدے۔

۲.۲.۱۰ - قصیدہ کے اجزائے ترکیبی :

اب تک کے جائزے سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ قصیدوں کی ایک بہت بڑی تعداد بہ لحاظِ موضوع کسی نہ کسی کی مدح پر مبنی ہے، خواہ مدح بزرگانِ دین کی ہو یا سلاطین و امرا کی۔ مدح کے موضوع پر مبنی قصائد میں بھی بیشتر وہ ہیں جو اصطلاحاً "مدحیہ قصیدے" کہلاتے ہیں۔ اس بات میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ اکثر قصیدے کا مفہوم صرف مدح سمجھا جاتا ہے، اگرچہ یہ موضوعی تخصیص کچھ مناسب نہیں۔ تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ صنفِ سخن کی حیثیت نے قصیدہ کے اجزائے ترکیبی "مدحیہ قصیدہ" ہی سے مختص ہیں، جو حسبِ ذیل ہیں۔

۲.۲.۱۰۰۱ **تشبیب** : قصیدے کے ابتدائی یا تمہیدی اشعار کو اصطلاح میں "تشبیب" کہا جاتا ہے۔ ان اشعار کا ایک اور نام "نسیب" ہے۔ یہ دونوں نام اس نسبت سے ہیں کہ عربی شاعر قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے، مگر فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اشعار محض عشقیہ مضامین تک محدود نہیں رہے بلکہ ہر قسم کے مضامین تشبیب کے طور پر قلم بند کیے جانے لگے۔ مثلاً دنیا کی بے ثباتی۔ علوم و فنون کی بے قدری۔ پند و نصائح۔ شاعری کی تعریف۔ تاریخی واقعات، حکمت و نجوم۔ منطق و فلسفہ۔ ہیئت و موسیقی تصوف و اخلاق۔ موسمِ بہار۔ رندی و سرمستی کی کیفیات۔ زمانے کی شکایت۔ خوشی و اُمید کے پیکر وغیرہ اردو قصائد میں بالعموم تشبیب کا موضوع بنائے گئے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو قصیدے کی تعمیر و تشکیل میں تشبیب نے ایک نہایت اہم اور مفید عنصر کا کردار ادا کیا ہے۔ اس سے قصیدے کی معنوی اور موضوعی دنیا وسیع اور متنوع ہوئی۔

۲.۲.۱۰۰۱.۱ - قصیدے میں تشبیب کا ایک اہم نفسیاتی جواز بھی ہے۔ قصیدے میں شاعر کا اصل مدعا چونکہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ممدوح کی تعریف کرکے اسے خوش کردے تاکہ اس کے عوض اسے کچھ صلہ و انعام حاصل ہو جائے، اس لیے یہ ضروری ہے کہ ممدوح کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے اور اس کے دل میں اپنے واسطے ایک نرم گوشہ بنانے کے لیے فضا تیار کی جائے۔ چنانچہ قصیدہ گو شاعروں نے مدح کے مضامین بیان کرنے سے قبل ایک ایسی تمہید کی ضرورت محسوس کی جو دلچسپ اور قابلِ توجہ ہو اور جسے سُن کر ممدوح پوری طرح شاعر کی طرف متوجہ اور منہمک ہو جائے تاکہ شاعر بلا تکلف مدح اور عرضِ مطلب کے اشعار پر آجائے۔

۲.۲.۱۰.۰۱.۲ - تشبیب میں پہلے شعر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ قصیدہ چونکہ غزل کی ہیئت

میں لکھا گیا، اس وجہ سے یہ ہئیت اس کے ساتھ مخصوص رہی اور غزل کے سارے آداب سخن اس میں برتے گئے بلکہ قصیدے میں غزل سے زیادہ اہتمام کیا گیا۔ قصیدے کی تشبیب کا پہلا شعر چونکہ خود قصیدے کا پہلا شعر ہوتا ہے، اور دونوں مصرعے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے مطلع کہلاتا ہے، اس لیے اسے پُرشکوہ اور جدتِ خیال کا حامل ہونا چاہیے تاکہ اُسے سنتے ہی ممدوح ہمہ تن اس کی طرف متوجہ ہو جائے اور بعد میں آنے والے اشعار خوشگوار اثرات چھوڑ سکیں۔

۲۰۲۰۱۰۰۱۰۳ ۔ تشبیب کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی ربط و مناسبت بھی رکھتے ہوں۔

۲۰۲۰۱۰۰۱۰۴ ۔ تشبیب کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدح کے اشعار سے زیادہ نہ ہونی چاہیے اس لیے کہ قصیدے کا اصل مقصد اور موضوع مدح ہے۔ تشبیب اس کے سامنے محض ضمنی شے ہے۔ لیکن اس شرط کو بڑے قصیدہ نگاروں نے ہمیشہ نہیں برتا۔ چنانچہ غالب نے تو یہ بات لکھ دی ہے کہ ان کے قصیدوں میں مدح کے اشعار بہت کم ہوتے ہیں۔ مومن کے قصیدے بھی اسی طرح کے ہیں۔ سودا اور ذوق نے بھی اپنے ہر قصیدے میں مدح کو تشبیب سے طویل تر نہیں رکھا ہے یہ ضرور ہے کہ مدح عام طور پر اتنے دھوم دھڑکے کی ہوتی ہے کہ تشبیب کی طوالت کا اثر زائل کر دیتی ہے۔ اس کی بہترین مثالیں خاقانی کا قصیدہ ع "صبح دم چوں کلہ بندد آہ دود آسائے من" یا عُرفی کا قصیدہ ع "اقبال کرم می گزد ارباب ہمم را" ہیں۔ ان میں مدح بہت کم ہے لیکن اس پائے کی ہے کہ تشبیب ماند پڑ جاتی ہے۔

۲۰۲۰۱۰۰۱۰۵ ۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ تشبیب کے پُرشکوہ اشعار قصیدے کے معنی و لطف کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ چند اشعار بطورِ مثال دیکھیے ۔

صبح دم دروازۂ خاور کھُلا — مہرِ عالم تاب کا منظر کھُلا
خسروِ انجم کے آیا صرف میں — شب کو تھا گنجینۂ گوہر کھُلا
وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود — صبح کو رازِ مہ و اختر کھُلا
ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ — دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھُلا
سطحِ گردوں پر پڑا تھا رات کو — موتیوں کا ہر طرف زیور کھُلا
صبح آیا جانبِ مشرق نظر — اک نگارِ آتشیں رُخ، سر کھُلا

غالب

۲۰۲۰۱۰۰۲ ۔ گُریز : اس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ یہ قصیدے میں تشبیب اور مدح کے

درمیان ایک منطقی رابطے کی کڑی ہے۔ تشبیب سے گریز کرکے شاعر مدح پر آتا ہے، لیکن اس طرح کہ یہ محسوس ہو جیسے بات میں سے بات نکل آتی ہے۔ تشبیب اور مدح بہ لحاظ موضوع مختلف چیزیں ہیں لیکن قصیدہ گو کا کمال تو یہی ہے کہ وہ ان دو مختلف الخیال چیزوں کے درمیان کس طرح منطقی اور بامعنی رابطہ قایم کرتا ہے۔ اصطلاح میں "گریز" کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوے میں جوتنے کے معنی میں لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بڑی مہارت کی بات ہے۔ گریز کا عنصر قصیدے کے دیگر اجزا کے بہ مقابلہ بہت مختصر ہوتا ہے۔

۲.۲.۱۰.۲.۱ ۔ تشبیب اور مدح کے درمیان نہایت عمدہ منطقی رابطہ پیدا کرنے کے سلسلے میں سودا کے ایک قصیدے "در مدح نواب عماد الملک آصف جاہ" سے یہ اشعار دیکھیے ؎

تشبیب:

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی وو ہیں آ کے خوشی نے درِ دل پر دستک
پوچھا میں، کون ہے؟ بولی کہ میں وہ ہوں غافل
نہ لگے شوق میں جس کے، کبھو شائق کی پلک
ہے خوشی نام مرا، میں ہوں عزیز دلہا
زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوشِ دل اور لے مجھے جلدی ناداں
پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک
آنکھیں مَل کر کے جو دیکھوں ہوں تو اک بادلہ پوش
سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پانو تلک
حُسن ایسا کہ جسے ماہِ شبِ چاردہم
یک بہ یک دیکھ کے، یک چند تو رہ جائے بھچک
چہرے میں ایسی ہے گرمی کہ شب و روز جسے
باد کرتی ہی رہے دامنِ مژگاں کی جھپک
زلفیں یوں بکھری ہوئیں چہرے پہ ناگنیں جیسے دِل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہتیں دو بالک
متی آلودہ لب، انگو تھے یہ خاکستر

کہ ہُوا سے وہ سخن کرنے کی، جاتے تھے دہک
بسلک گوہر کی، منا وام لے اُن دانتوں سے
برق، دریوزہ کرے مَوجِ تبسّم کی چمک
ناگہ اُس شوخ نے مجھ سے یہ کہا : اے سودا
اب تو شیشہ ہے اندوہ کا پتھر سے پٹک
یہ کوئی طَور ہے رہنے کا زمیں پر ناداں!
یہ کوئی طرز ہے جینے کا ترے زیرِ فلک
سُن کے، میں نے یہ کہا اُس سے کہ اے مایۂ ناز
خیر ہے! بات سمجھ کر تو کہہ، اتنا نہ بہک
بے سبب کیوں کے میں اندوہ کی الفت چھوڑوں
کِس طرح دوستی غم کردوں دل سے منفک

تشبیب

کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اُس نے کہ مگر
سَمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اُس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی
کہ بہ صورت ہے وہ انسان و بہ سیرت ہے ملک
یعنی نوابِ سلیماں فرو نام آصف جاہ
عہد میں جس کے یہ غیور بزرگ و کوچک

گریز

کسی کے آگے کوئی ہاتھ پسارے، کیا دخل
مٹھی باندھے ہوئے پاتا ہے تولّد کودک

مدح

۲۰۲۰۱۰۰۲۰۲ - یہ مثال کسی قدر طویل ضرور ہو گئی ہے لیکن اس سے تشبیب، گریز اور مدح کے درمیان جو معنوی رشتہ اور منطقی رابطہ ہوتا ہے وہ بہ خوبی سمجھ میں آجاتا ہے۔ اس سے گریز والے اشعار کی شناخت بھی بہ آسانی کی جاسکتی ہے۔ اور اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ قصیدے کے ترکیبی عناصر میں "گریز" کا جز جو سب سے چھوٹا اور مختصر ترین ہوتا ہے، وہ پورے قصیدے کو معنوی کڑیوں میں مربوط رکھنے کے لیے کس قدر اہم اور کس قدر فنّی چابکدستی اور منطقی ذہن کا متقاضی ہوتا ہے۔

۲.۲.۱۰.۳۔ مدح: قصیدے کا یہ تیسرا لیکن اصل عنصر اور خاص مدعا و مقصد ہے۔ اسی کے لیے شاعر قصیدے کی عالی شان عمارت کھڑی کرتا ہے۔ اس میں ممدوح کی ذات کے جو ہر اوصاف کا بیان کیا جاتا ہے۔ ان بیانات میں شاعر بیجے کے شکوہ یہاں تک کہ شاعرانہ مبالغہ آرائی کی بھرپور داد دیتا ہے۔ قصیدے کا یہ وہ حصہ ہے جہاں شاعر کی قوتِ اظہار اور تخیل آفرینی کے تمام ترجوہر ایک ایک کر کے کھلتے جاتے ہیں۔

۲.۲.۱۰.۳.۱۔ نہ صرف یہ کہ قصیدے کے اس حصّے میں ممدوح کی ذات ہی موضوعِ اظہار ہوتی ہے بلکہ اس کے جملہ متعلقات مثلاً سازو سامان، سپاہ، ہاتھی، گھوڑے، تلوار وغیرہ کو بھی موضوع بنایا جاتا ہے۔ اور ان سب چیزوں کی تعریف میں بھی وہی زورِ بیان صَرف کیا جاتا ہے، جو خود ممدوح کے ذاتی صفات کے بیانات میں کیا جاتا ہے۔

۲.۲.۱۰.۳.۲۔ مدح میں حفظِ مراتب کا خیال رکھنا از حد ضروری ہے یعنی تعریف ایسی ہونی چاہیے جو ممدوح کے شایانِ شان ہو گویا وہ حال نہ ہو کہ کسی دیہاتی بڑھیا نے ایک اعلیٰ افسر سے خوش ہو کر اُسے دعا دی کہ اللہ تم کو تھانے دار بنا دے!

۲.۲.۱۰.۳.۲۔ بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں مرقوم غالب کے ایک مشہور قصیدے سے مدح کے یہ اشعار دیکھیے جن میں ممدوح کے ذاتی اوصاف اور متعلقات کی نہایت طمطراق سے داد دی گئی ہے ؎

قبلۂ چشم و دل، بہادر شاہ	مظہرِ ذو الجلال والاکرام
شہسوارِ طریقۂ انصاف	نو بہارِ حدیقۂ اسلام
جس کا ہر فعل، صورتِ اعجاز	جس کا ہر قول، معنیِ الہام
بزم میں، میزبانِ قیصر و جم	رزم میں، اوستادِ رستم و سام
اے ترا لطف، زندگی افزا	اے ترا عہد، فرخی فرجام
تیر کو تیرے، تیرِ غیر، ہدف	تیغ کو تیری تیغ خصم، نیام
رعد کا کر رہی ہے کیا دم بند (ق)	برق کو دے رہا ہے کیا الزام
تیرے فیلِ گراں جسد کی صدا	تیرے رخشِ سبک عناں کا خرام
فنِ صورت گری میں تیرا گرز (ق)	گر نہ رکھتا ہو دستگاہِ تمام
اُس کے مضروب کے سر و تن سے	کیوں نمایاں ہو صورتِ ادغام

۴.۱۰.۲.۲ ۔ عرض مطلب اور دُعا: یہ قصیدے کا اختتامیہ حصّہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنے ذاتی حالات اور اغراض و مطالب کا بیان کرتا ہے۔ مدح و تعریف کی داد طلب کرنے کے علاوہ مالی منفعت اور صلہ و اکرام کا حصول بھی اس کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ اظہارِ مقصد کے بعد اخلاقی اور نفسیاتی طور پر ضروری ہو جاتا ہے کہ قصیدہ ممدوح کی درازیٔ عمر، شان و شوکت اور زر و مال میں افزونی و ترقی کی دعا پر ختم ہو۔ اس لحاظ سے دعائیہ اشعار مدحیہ قصیدے کے لیے ایک طرح سے ضروری ہو جاتے ہیں۔

۱.۴.۱۰.۲.۲ ۔ ممدوح کے علاوہ اُس کے اقربا اور دوستوں کو بھی دُعا دی جاتی ہے بعض قصیدوں میں یہ بھی ہوتا ہے کہ دوستوں کو دعا دینے کے ساتھ ممدوح کے دشمنوں کو بد دعا دی جاتی ہے۔

۲.۴.۱۰.۲.۲ ۔ عرضِ مطلب، دُعا اور بد دُعا پر مشتمل یہ چند اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔

تو ہی مُنصف دل میں کر اب عرض کا میری انصاف ۔۔۔ جائے کس در پہ کوئی پہنچ کے ایسے در تک

جُبہہ سائی ہے پر کھ' یاں زرِ انساں کے لیے ۔۔۔ آستاں کا ہے ترے سنگ بہ از سنگِ محک

یا الٰہی! جو یہ تیرا ہے چراغِ دولت ۔۔۔ تا ابد اس سے منوّر رہے قندیلِ فلک

تا قیامت رہے مسجودِ خلائق وہ جگہ ۔۔۔ مسندِ جاہ کی تیری بچھے جس پر توشک

جو ترا دوست ہے اب' آئینۂ گیتی پر ۔۔۔ اُس کی تمثال کبھو ہونے نہ پاوے مُنفک

کاتبِ دستِ قضا' شکل عدو کی تیرے ۔۔۔ صفحۂ ہستی سے جوں حرفِ غلط کر دے حک

(سودا: در مدحِ نواب عمادالملک آصف جاہ)

۵.۱۰.۲.۲ ۔ اس طرح قصیدہ اوّل تا آخر ایک منظّم اور سوچے سمجھے پلان پر تیار کردہ شعری تخلیق ہے' اس لیے اس کے مضامین اور اظہار میں زیبایش و آرایش کے سارے لوازمات بہ اہتمام اور پوری شعوری کوشش سے داخل کیے جاتے ہیں۔ ان وجوہ سے زبان و بیان کے معاملے میں قصیدہ دیگر اصنافِ سخن کے بہ مقابلہ زیادہ مہتم بالشان صنفِ سخن ہے۔

۱۱.۲.۲ ۔ قصیدے کا صنفِ سخن کی حیثیت سے یہ جائزہ اُس روایت کے مطابق لیا گیا جو اس کے لیے صدیوں سے چلی آرہی ہے' یعنی جس میں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ صنفِ سخن کے بہ طور قصیدے کی شناخت اس کے موضوع اور مخصوص ہیئت یعنی غزل والی ہیئت پر منحصر ہے' لیکن جیسا کہ میں نے اس مسئلے پر باب ایک میں کسی قدر بہ تفصیل اظہارِ خیال کیا ہے اُس کے مطابق

ذاتی طور پر میں اس بات کا حامی ہوں کہ قصیدے کی صنفی حیثیت کے معاملے میں ایک مخصوص ہیئت پر اصرار غیر ضروری اور نامناسب ہے، اس لیے کہ جیسا کہ آپ نے دیکھا یہ صنفِ سخن موضوعاتی تنوع کے بہت زیادہ امکانات نہیں رکھتی، بلکہ اس کی موضوعاتی روایت تو یہ باور کراتی ہے کہ قصیدے کا موضوع نہایت محدود ہے۔ ہجو کو اگر اس سے الگ کر دیا جائے، جیسا کہ کچھ لوگوں نے کیا بھی ہے، تو اس کا موضوع، محض "مدح" کے تصور ہی تک سکڑ کر رہ جاتا ہے۔ اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اکثر قصیدے کا مفہوم "مدح اور تعریف" سمجھا بھی جاتا ہے یہاں تک کہ لفظ "قصیدہ" ان معنوں میں عام بول چال کے لیے ایک روزمرہ بن گیا ہے۔ اکثر لوگ کہتے ہیں، اجی فلاں صاحب کے کیا کہنے، وہ تو فلاں صاحب کی شان میں دن رات قصیدے گاتے رہتے ہیں۔ یہاں "قصیدے گانا" یا "قصیدے پڑھتے رہنا" کے کیا معنی ہیں؟۔ اس نوع کے اظہارات اس بات کا قطعی ثبوت ہیں کہ یہ لفظ "مدح اور تعریف" کے معنی و مفہوم سے پوری طرح وابستہ ہو چکا ہے۔

۲.۲.۱۲ - اس سے ظاہر ہے کہ قصیدہ اپنے موضوعاتی تناظر کے لحاظ سے یوں ہی ایک محدود اور سُکڑی ہوئی صنف ہے، اس کے لیے کسی مخصوص ہیئت پر بے جا اصرار زیادتی کی بات ہے۔ کہا جائے گا کہ غزلیہ ہیئت کے سوا قصیدے کی کسی اور ہیئت کا اس لیے تصور نہیں کیا جا سکتا کہ غزل جیسی شاندار و جاندار صنفِ سخن اپنی مخصوص ہیئت سمیت قصیدے ہی کی کوکھ سے پیدا ہوئی، اب اگر یہ ہیئت اس سے علیحدہ کر لی جائے تو غزل کا کیا ہوگا؟۔ غزل کا کچھ نہیں ہوگا۔ غزل، غزل ہی رہے گی اور اس کی وہی ہیئت رہے گی جس کے ساتھ وہ قصیدے کے بطن سے جنمی۔ اس کے یہ معنی کہاں ہیں کہ محض اس بات کی وجہ سے قصیدہ اپنے ہیئتی دائرے کو وسیع نہ کرے۔ ٹھیک ہے غزل قصیدے کے جسم سے نکلی۔ نکل گئی اور اپنی ایک الگ راہ پر گامزن بھی ہو گئی۔ ایک نہایت شاندار و توانا روایت بنا کر قصیدے سے زیادہ محترم صنفِ سخن کے درجے پر فائز بھی ہو گئی۔ پھر یہ اصرار کیوں کہ غزل تو کہیں سے کہیں پہنچ جائے اور بے چارہ قصیدہ اپنی جگہ سے ایک انچ بھی نہ سرکے؟

۲.۲.۱۳ - اس نوع کے بے جا مطالبوں سے بڑی عجیب عجیب مضحکہ خیز شکلیں ہمارے سامنے آئیں۔ بعض شاعروں نے غزل کی ہیئت سے گریز و انحراف کر کے جب کسی اور ہیئت میں کسی کی مدح یا تعریف کی تو ایسی تخلیقات کو محض اس وجہ سے کہ وہ غزلیہ ہیئت میں نہیں ہیں "قصیدہ" تسلیم نہیں کیا گیا بلکہ ان کی متعلقہ ہیئت کے مطابق انھیں طرح طرح کے نام دیے گئے۔ مثلاً مثنوی در مدح یا در صفت فلاں" "مسدس در مدح یا در صفت فلاں" "مخمس در مدح یا در صفت فلاں" "ترکیب

بند یا ترجیع بند در مدح یا در صفت فلاں" وغیرہ۔ اس نوع کی تمام تر تخلیقات میں "مدح یا صفت" تو مشترک عنصر ہے، لیکن وہ ہیں سب علحدہ علحدہ اصناف، اس لیے کہ ان سب کی ہیئت الگ الگ ہے۔ موضوع اور ہیئت میں توازن کے اس فقدان سے جو الجھنیں طالب علموں کو ہوتی ہیں، وہ آشکار ہیں اور ان پر غور کرنا از بس ضروری ہے۔

۲۔۲۔۱۴۔ اس بے اصولے پن کی وجہ سے ایسی تمام مدحیہ تخلیقات، جو غزل کی ہیئت میں نہ ہونے کے سبب، قصیدہ نہیں کہلاتیں، آج تک عجیب دگرگوں حالت میں ہیں اور وہ اپنی صنفی شناخت کو ترس رہی ہیں۔ ان کے معاملے میں اگر ہیئت پر سے سخت گیر نظر ہٹا کر، ان کے موضوع کو ذرا سی بھی اہمیت دی گئی ہوتی تو وہ آج یوں موضوع اور ہیئت کے درمیان معلق نہ رہتیں بلکہ سیدھی سچی طرح قصیدہ کہلاتیں، اس لیے کہ ان کی "قصیدیت" میں اور ان تخلیقات کی قصیدیت میں جو غزل کی ہیئت میں ہیں، معنی و مفہوم اور موضوع اور اس کے برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے، کوئی فرق نہیں۔ اس کی ایک دلچسپ مثال ولی کے ہاں دیکھیے۔

۲۔۲۔۱۵۔ ولی کے کلیات میں دو تخلیقات حضرت شاہ وجیہہ الدین کی مدح میں ہیں۔ ان میں سے ایک جو غزلیہ ہیئت میں ہے قصیدوں کے تحت درج ہے جس کا عنوان ہے "در مدح حضرت شاہ وجیہہ الدین ....." دوسری جو ترجیع بند کی ہیئت میں ہے، ترجیع بندوں کے تحت درج کی گئی ہے، اس کا عنوان ہے "در مدح قدوۃ العارفین شاہ وجیہہ الدین"۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں کی مدح کا "ممدوح" بھی ایک ہی شخصیت ہے۔ دونوں کے عنوان بھی یکساں ہیں، لیکن پھر بھی صنف کے لحاظ سے دونوں تخلیقات الگ الگ ہیں۔ ایک قصیدہ ہے۔ دوسرا ترجیع بند۔ جو قصیدہ ہے، چلیے وہ اس لیے تسلیم کہ وہ "موضوع اور ہیئت" دونوں کی شرطیں پوری کرتی ہے لیکن دوسری، جو موضوع کی شرط تو پوری کرتی ہے، صرف ہیئت کی نہیں اس لیے وہ قصیدہ نہیں۔ قصیدہ موضوع ہونے کے باوجود وہ اپنی ہیئت کی وجہ سے ترجیع بند کہلائی۔ اس سے تو یہ بات واضح ہی نہیں ثابت ہوتی ہے کہ قصیدے کی صنفی شناخت میں موضوع کو سرے سے کوئی اہمیت ہی حاصل نہیں۔ محض ہیئت ہی اس کی صنفی حیثیت کے لیے کافی ہے۔ اگر ایسا ہے تو آج تک "قصیدے" کے موضوعات پر دفتر کے دفتر کیوں سیاہ کیے گئے؟۔ اس کی موضوعی تخصیص کے لیے کیوں سر کھپایا گیا۔ لہٰذا اس بات کا فیصلہ تو کرنا ہی پڑے گا کہ قصیدے کے معاملے میں جو بھی مباحث ہوں گے، وہ محض ہیئت پر مبنی ہوں گے یا اس کے موضوع کو بھی خاطر خواہ طور پر اہمیت

دی جائے گی۔ اس سلسلے میں میرا یہ مطمح نظر ہے کہ موضوع کی نفی کر کے قصیدے کا صنفی تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ موضوع کی اہمیت تسلیم کرنے سے وہ ساری الجھنیں دور ہوں گی جو آج اس صنف کے معاملے میں درپیش ہیں، اور وہ تمام تخلیقات جن کا موضوع مدح (اور ہجو بھی) ہے خواہ وہ کسی بھی ہیئت میں لکھی گئی ہوں، وہ اصلاً اور صنفاً قصیدہ ہیں۔ آئیے اب چند اشعار ولی کی مذکورہ دونوں تخلیقات سے دیکھیے اور فیصلہ کیجیے کہ دونوں کی علٰحدہ علٰحدہ ہیئتیں ہونے کے باوجود ان کے نفسِ مضمون اور موضوع میں کیا فرق ہے ؎

اشعار ترجیع بند	اشعار قصیدہ
فیض تیرا ہے ابر نیسانی	ہوا ہے خلق اُپر پھر کے فضل سبحانی
دو جہاں پر کیا در افشانی	کیا ہے ابر نے رحمت سوں گوہر افشانی
دل ترا مظہر تجلیِ حق	ہے مُلکِ دیں میں تری ذات کوں شہنشاہی
مُکھ ترا رونق مسلمانی	ہے نقد علم ترا سکۂ مسلمانی
سجدہ کرنے کوں روز آتا ہے	تجھ آستاں پہ سُورج تا کہ آ کرے سجدہ
چاند سر تا قدم ہو پیشانی	ہوا ہے سر سوں قدم تک تمام پیشانی
تیری درگہ کی خاک دیکھ گیا	وہ آبِ خضر سوں دل سرد کیوں نہ ہو دائم
روے آبِ حیات سوں پانی	یہ حوضِ پاک سوں جو کئی کہ آپیا پانی
ہر سحر آفتاب کرتا ہے	قبر ہے آج لطافت سوں غیرتِ گلزار
تیرے روضے اُپر زر افشانی	کیا ہے خلق نے اس پر جو بس گُل افشانی
عالماں دیکھو تجھ فصاحت کوں	تو وہ ہے فیض رساں جگ میں اے مبارک ذات
سٹ دیے دعویِ سخن دانی	کہ تجھ سوں فیض لیے عالمانِ ربانی
تجھ دلِ صاف سوں ہوئی ظاہر	ہے آرسی کی نمط مدرسہ یہ روشن و صاف
آئینے میں تمام حیرانی	نگاہ کوں ہے تماشے سوں اُس کے حیرانی
ہے ولایت کے تخت پر تجھکوں	سو اس بہار میں آیا ہے عرس حضرت کا
شوکت و حشمت سلیمانی	ہوئی ہے پھر کے عیاں حشمتِ سلیمانی
زندگی بخش ہے خیال ترا	تمام مُلک ہوا حق کے فضل سوں آباد
یاد تیری ہے آبِ حیوانی	رہا نہیں ہے جگت میں نشانِ ویرانی

جن نے دیکھا ہے پاک مرقد کوں　　　تری جناب سوں ہے فیض طالباں کوں مدام
اُن نے پایا ہے قربِ حقانی　　　ترے کرم سوں ہے اکثر کوں قربِ حقانی
اے امامِ جمیع اہلِ یقین　　　یو دینِ پاک میں بے شک ہے تو وجیہہ الدین
قبلۂ راستاں وجیہہ الدین　　　عدم ہے آج زمیں کے اُپر ترا ثانی

ترجیع بند اور قصیدہ کے یہ اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ دونوں تخلیقات نہ صرف یہ کہ ہم موضوع بلکہ دونوں کے بعض اشعار ہم معنی و مفہوم بھی ہیں، پھر یہ کیا بات ہے کہ ان میں سے ایک تخلیق تو باقاعدہ قصیدہ کہلائے اور دوسری نہ کہلائے، کیا محض اِس وجہ سے کہ اِس دوسری تخلیق (یعنی مدحِ ترجیع بند) کے تمام اشعار کے ثانی مصرعے سبحانی - ویرانی - افشانی - حقانی - ثانی وغیرہ یا ان کے ہم قافیہ نہیں ہیں بلکہ ہر بند میں قافیے بدل بدل کر سُرُوّر، دفتر - تاب، باب - نیسانی، افشانی - افسر، انور - مسکن، دامن ہو جاتے ہیں اور شعر

اے امامِ جمیع اہلِ یقین
قبلۂ راستاں وجیہہ الدین

ہر بند کے آخر میں دُہرایا جاتا ہے - اتنی غیر اہم بات کی وجہ سے اسے خارج از قصیدہ کر دینا کوئی منطقی جواز پیش نہیں کرتا -

۲.۲.۱۶ - اسی طور سودا کی ایک تخلیق "در ہجوِ اسپ" (مسمّیٰ بہ تضحیکِ روزگار) غزلیہ ہیئت میں ہونے کی وجہ سے قصیدوں میں شمار ہوتی ہے، جبکہ ایک دوسری تخلیق "ہجوِ فیل" مثنوی کی ہیئت میں ہونے کی بنا پر قصیدے کے دائرے سے خارج ہے اور مثنوی کہلاتی ہے - حالانکہ دونوں کو ہجو یہ قصیدہ کہنا چاہیے جن میں سے ایک کی ہیئت غزل ہے اور دوسری کی مثنوی - ایک سے زائد ہم موضوع تخلیقات کی ہیئتیں ضرور مختلف ہو سکتی ہیں، صنف نہیں -

باب ۲

ہیئتی اصناف

غزل اور رباعی

۲.۱ غزل

۲.۱.۱ ۔ غزل اُردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے ۔ اس کی صنفی شناخت کا دار و مدار اس کی مخصوص ہیئت پر ہے ۔ اس صنف میں موضوع کو اہمیت حاصل نہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ ایک عرصے تک غزل حسن و عشق کی کیفیات اور جذبات کے اظہار کے لیے ایک موثر ترین وسیلہ سمجھی جاتی تھی، لیکن یہ کسی موضوع میں بندھ کر کبھی نہیں رہی ۔ ہر طرح کے خیالات کے اظہار میں اس نے اپنی قوت کو منوایا ہے ۔ عہد جدید میں غزل جس طرح کا موضوعاتی تنوع پیش کر رہی ہے، اس کے پیشِ نظر اس کی تخلیقی توانائی اور وسعت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے ۔ اور یوں یہ بات طے ہے کہ یہ صنف صرف اپنی ہیئت کی بنا پر پہنچانی جاسکتی ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ چند اور باتیں اس کی صنفی تشکیل میں معاون ہوتی ہیں ۔

۲.۱.۲ ۔ ہیئت کے اعتبار سے غزل کے اجزائے ترکیبی یوں ہیں ۔

مطلع ۔ قافیہ ۔ ردیف ۔ مقطع

۲.۱.۲.۱ ۔ غزل کا پہلا شعر، مطلع کہلاتا ہے، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں ۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن، ہر پیکرِ تصویر کا (غالب)

اس شعر میں " تحریر " " تصویر " قافیے ہیں ۔ اس کی ردیف " کا " ہے ۔

۲.۱.۲.۲ ۔ غزلوں میں ردیف کا چونکہ بہ کثرت استعمال ہوا ہے، اس لیے یہ غزل کی ہیئت

کا ایک جز ضرور بن گئی، تاہم اسے ہم غزل کی ہیئت کا کوئی بنیادی رُکن یا عنصر قرار نہیں دے سکتے۔ اس لیے کہ غیر معروف غزلوں کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں۔ ؎

تو ہے سر بسر کوئی داستاں، ہے عجیب عالمِ انجمن

یہ نگاہِ ناز زباں زباں، یہ سکوتِ ناز سخن سخن (فراق گورکھپوری)

۳.۱.۲.۳ - اوپر کے دونوں شعر مطلعے کی مثالیں ہیں، یہ بھی ہوا ہے کہ شاعروں نے کبھی کبھی بے مطلع غزلیں بھی کہی ہیں۔ بہر حال مطلعے کی خاص شناخت دونوں مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا ہے۔ مطلعے کے بعد آنے والے سارے اشعار میں پہلا مصرع قافیے کا پابند نہیں رہتا، لیکن تمام ثانی مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں ؎

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردا ہے ساز کا

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا

صرفہ ہے ضبطِ آہ میں میرا، وگرنہ میں
طعمہ ہوں، ایک ہی نفسِ جاں گداز کا

ہیں، بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط، ہے سر شیشہ باز کا غالب

اِن اشعار میں پہلا شعر، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں، مطلع ہے (راز کا، گداز کا) اشعار ۲، ۳، ۴ کے پہلے مصرعوں میں قافیہ ردیف نہیں۔ دوسرے مصرعوں میں قافیہ ردیف موجود ہیں۔ (دراز کا، گداز کا، باز کا)۔ اس سے واضح ہوا کہ غزل کا قافیائی نظام اب، ج ب، د ب، ہ ب کے مصداق ہوتا ہے۔

۳.۱.۲.۴ - غزل کی ہیئتی ترکیب کی آخری چیز "مقطع" ہے۔ چونکہ اکثر غزل گو شعرا اپنی غزلوں میں مقطع ڈالتے ہیں، اس وجہ سے یہ غزل کی ہیئت کا ایک اہم جز بن ضرور گیا ہے لیکن ہم اسے ہیئت کا بنیادی رُکن نہیں کہہ سکتے کیوں کہ موجودہ زمانے میں اس کی پیروی کم کی گئی ہے۔ مقطع غزل کا آخری شعر ہوتا ہے، اور اس کی شناخت یہ ہے کہ، شاعر اس میں اپنا مختصر سا نام، جسے اصطلاحاً تخلص کہا جاتا ہے، استعمال کرتا ہے۔ ؎

بے خودی بے سبب نہیں غالب

کچھ تو ہے، جس کی پردہ داری ہے غالب

اس شعر میں "غالب" شاعر کا تخلص ہے، جس کی وجہ سے اصطلاحاً یہ شعر مقطع ہے۔

۳.۱.۲.۵ - غزل میں مطلعے اور مقطعے کے وجود کا ایک نفسیاتی جواز ضرور ہے۔ مطلعے کے

معنی ہیں "طلوع ہونے کی جگہ" لہٰذا مطلع وہ شعر ہوا، جس سے غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ اسی سے یہ تعین ہوجاتا ہے کہ اس غزل کی بحر کیا ہوگی۔ اس کے قافیے، ردیف کیا ہوں گے۔ مقطعے کے معنی ہیں "قطع ہونے کی جگہ"۔ آخری شعر میں شاعر کے تخلص سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ اب اس نے اپنی بات ختم کردی ہے۔ جس مخصوص ذہنی رو اور موڈ کے تحت سارے اشعار معرضِ تخلیق میں آئے تھے ان کا سلسلہ اب ختم ہوا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مطلع دراصل غزل کا نقطۂ آغاز ہے اور مقطع نقطۂ اختتام۔

۳.۱.۲.۶ کیلی فورنیا یونی ورسٹی برکلی کے بروس پرے (Bruce Pray.) نے غزل میں ربط اور تسلسل کی تلاش میں تحقیقات کی ہیں اور ان میں ایک جدید نقاد باربرا اسمتھ (Barbara Smith) کی کتاب Poetic Closure میں بیان کردہ اصولوں سے مدد لی ہے بروس پرے کا کہنا ہے کہ غزل میں بھی اسی طرح کا ربط اور اختتامی اثر تلاش کرنا ممکن ہے جو مغربی نظم کا خاصہ ہے۔ انھوں نے میر کی بعض غزلوں کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ شروع کے اشعار کس طرح آخر کے اشعار کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بحث، اس میں شک نہیں، دلچسپ ہے، لیکن اس کی درستی میں شبہ ہے کیونکہ غزل کی بنیادی صفت ہی یہ ہے کہ اس کا آغاز اور انجام دونوں یک لخت ہوں بہرحال اس طرح کے مطالعوں سے یہ تو ثابت ہوتا ہی ہے کہ غزل میں طرح طرح کی ہیئتی تشریحات کی گنجایش ہے۔

۳.۱.۳ ۔ غزل کی صنفی شناخت میں متذکرہ ہیئتی ارکان و عناصر کے علاوہ جو چیز نہایت اہم اور بنیادی ہے، اور جس کے بارے میں یہ بات تقریباً مانی ہوئی ہے کہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ اور اپنے آپ میں ایک مکمل وحدت اور بہ لحاظِ خیال و موضوع مکمل ہوتا ہے۔ یعنی غزل کے مختلف اشعار متحد المعنی اور تسلسلِ خیال کے حامل نہیں ہوتے۔ ان میں سے کوئی شعر شاعر کی کسی داخلی واردات یا کیفیت کا عکاس ہوسکتا ہے تو کوئی حُسن یا حُسنِ محبوب کی تصویر اُتار سکتا ہے۔ کوئی شعر دنیا کی بے ثباتی کو پیش کرسکتا ہے، تو کوئی فلسفہ و اخلاق کے کسی نکتے کا مظہر ہوسکتا ہے۔ کسی شعر میں سیاسی صورتحال کا نقشہ پیش کیا جاسکتا ہے، تو کسی میں زمانے کی زبوں حالی اور ستم شعاری کو بے نقاب کیا جاسکتا ہے، کوئی شعر مناظرِ فطرت کا مُرقّع بن سکتا ہے تو کوئی انسانوں کی سیرت و شخصیت اور کردار کے کسی پہلو کو نمایاں کرسکتا ہے۔ گویا پوری غزل، معنی، خیال اور موضوع کے لحاظ سے بے مثل تنوع کی حامل ہوسکتی ہے۔ میر کی ایک بہت مشہور غزل کے یہ اشعار اس سلسلے

میں دیکھیے ۔

ہستی اپنی حباب کی سی ہے　　　یہ نمایش سراب کی سی ہے

(بے ثباتی)

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے　　　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

(حُسنِ محبوب)

بار بار اس کے در پہ جاتا ہوں　　　حالت اب اضطراب کی سی ہے

(شخصی واردات)

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں　　　ساری مستی شراب کی سی ہے

(حُسن + داخلی کیفیت)

یہ منتشر الخیالی، غزل کی ایک بہت بڑی قوت ہے، اور اس کی صنفی شناخت کا ایک اہم وسیلہ۔

۳.۱.۴ - خیال، موضوع، اور معنی کے اِس تنوع کے باوجود غزل کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے، اس نکتے کے سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

> غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے، جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے، لیکن اس کے باوصف غزل کے دھاگے سے منسلک بھی ہے۔ (اردو شاعری کا مزاج۔ ص ۲۰۲)

غزل کا یہ "دھاگا" کیا چیز ہے؟ جو منتشر الخیال اشعار کو مربوط اور ایک ہی رشتے میں منسلک رکھتا اور یوں کسی تخلیق کو غزل کے درجے پر پہنچاتا ہے۔ اسے بھی جاننا ضروری ہے جیسا کہ عرض کیا کہ غزل کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے، جو معنی و مفہوم کے فرق و اختلاف کے باوجود تمام اشعار میں اندرونی یا زیریں سطح پر موجود ہوتا ہے ٹھیک اس طرح جس طرح پھولوں کے ایک ہار میں کوئی پھول گلاب کا ہوتا ہے، کوئی موگرے کا، کوئی چنبیلی کا، کوئی گیندے کا، اور وہ سب ایک دھاگے سے ایک دوسرے میں گُتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ اوپری سطح پر ہر پھول اپنا جُدا رنگ، اور جُدا شان رکھتا ہے اور سب کے حسن سے مل کر ہار خوبصورت اور دیدہ زیب بنتا ہے لیکن وہ شے جس نے ان سب مختلف رنگوں اور خوشبوؤں کو ایک دوسرے سے مربوط کر رکھا ہے، نظروں سے اوجھل ہے۔ نظر سے اوجھل ہونے کے باوجود اس کی بڑی طاقت اور اہمیت ہے اس لیے کہ اگر یہ "دھاگا" ٹوٹ جائے تو سارے پھول بکھر جائیں اور ہار کا وجود ہی ملیامیٹ ہو جائے۔

غزل میں یہ اندرونی یا زیریں دھاگا غزل گو شاعر کا اپنا داخلی احساس و جذبہ ہے جو خارج کے ہر مظہر کو اس کا اپنا تجربہ بنا دیتا ہے۔ لہٰذا غزل کا یہ مخصوص مزاج داخلیت سے عبارت ہے۔ چنانچہ غزل کو اس کے باوصف کہ 'موضوع میں قید نہیں کیا جا سکتا' اور حسن و عشق، دنیا کی بے ثباتی، سماجی مسائل، غرض، کہ ہر قسم کے خیالات مختلف اشعار میں بیان کیے جا سکتے ہیں، لیکن ان سب کو ایک دوسرے سے مربوط و منسلک رکھنے کے لیے ایک مخصوص داخلی رنگ کی اور ایک مخصوص جذبہ و احساس کی ضرورت ناگزیر ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب کہ غزل گو شاعر زندگی کے تمام تر خارجی مظاہر کو اپنی ذات اور فکر کا جز و بنالے۔ انھیں واقعے کی طرح خود کو ان سے علٰحدہ (Detach) کر کے بیان نہ کرے، بلکہ انھیں اپنی ہی ذات کی ایک واردات بنا کر پیش کرے۔ شاعر کی ذات و شخصیت کی ہر بیان و اظہار میں، یہ شرکت جسے ہم غزل کی مخصوص کیفیت کا نام دے سکتے ہیں، پوری غزل اور اس کے ہر شعر کے بطن میں جاری و ساری ہونی چاہیے۔
اس اندرونی کیفیت کی مثال میں میر ہی کی ایک اور بہت مشہور غزل کے یہ اشعار دیکھیے ـــ

عمر بھر ہم رہے شرابی سے	دلِ پُر خوں کی اک گلابی سے
جی ڈہا جائے ہے سحر سے آہ	رات گزرے گی کس خرابی سے
کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے	اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے
برقع اُٹھتے ہی چاند سا نکلا	داغ ہوں، اس کی بے حجابی سے
کام تھے عشق میں بہت پر میر	ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

ان میں اشعار ۳ اور ۴ توجہ چاہتے ہیں، جہاں خارج کی عکاسی بھی، شاعر کے جذبہ و احساس کا جزو بن گئی ہے۔

۳.۱.۵ ۔ غزل کے ایک شعر کے دو ہی مصرعوں میں چونکہ ایک مکمل اور بڑے سے بڑا خیال پیش کر دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی ایک اہم صنفی خصوصیت ہے ایجاز و اختصار۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی بات کہہ دی جائے۔ اس کے لیے شاعر کا قادر الکلام ہونا ضروری ہے۔ غزل میں ایجاز و اختصار ایک ایسا وصف ہے جسے لانے کے لیے شاعر علامتوں، کنایوں، استعاروں، تشبیہوں اور صنائع بدائع جیسے سہاروں سے کام لیتا ہے۔ غزل میں ایجاز و اختصار سے بھی زیادہ اہم صفت یہ ہے کہ شعر کے دونوں مصرعے آپس میں پوری طرح گتھے ہوئے ہوں اور ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف اشارہ کرتا ہو۔

۳.۱.۶ - یہ صحیح ہے کہ غزل تسلسلِ خیال کا عموماً بار نہیں اٹھاتی، کیونکہ جہاں اس میں خیال کا تسلسل پیدا ہوا یا موضوع کی مرکزیت داخل ہوئی، وہاں پھر وہ غزل نہیں رہتی بلکہ نظم کے دائرے میں آجاتی ہے۔ ایسی صورت میں نظم کے لیے وہ محض ایک ہیئت بن کر رہ جاتی ہے، اس کی اپنی صنفی حیثیت ختم ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو غزل جہاں ایک مذکورہ بالا صفات و امتیازات کی بنا پر ایک نہایت مکمل و توانا صنفِ سخن ہے، وہاں وہ دوسری اصناف کے لیے ایک موثر ہیئت کا کام بھی دیتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ایسا بھی نہیں ہے کہ غزل کی صنف میں تسلسلِ خیال بالکل ہی شئے ممنوعہ ہو۔ یہ ضرور ہے کہ نظم اور مسلسل غزل میں بہت باریک اور نازک فرق ہے، اور معمولی سی لغزش و بے احتیاطی یا جذبہ و احساس کی کمی یا فقدان کے سبب کوئی بھی ایسی غزل جس میں خیال کے تسلسل کی رو یا کیفیت موجود ہو، غزل کے دائرے سے نکل کر نظم کے دائرے میں آسکتی ہے، لہٰذا مسلسل غزل کی تخلیق عام غزل کے بہ مقابلہ زیادہ نازک کام ہے جو بھرپور تخلیقی ذہن، جذبے کی شدت اور فنی چابک دستی کا متقاضی ہے۔ ہیئت کی یکسانیت کے باعث نظم اور مسلسل غزل میں امتیاز قایم رکھنا بہت ضروری ہے۔ ایک سچّا اور قادر الکلام شاعر، جو جذبہ و احساس کی شدت کے سبب کسی بھی طرح کے اظہار کو خالص داخلی رنگ دے سکتا ہے، وہی فکر و خیال کے تسلسل کے باوجود اپنی تخلیق کو غزل کے مخصوص مزاج سے ہم کنار رکھ سکتا ہے۔ اردو شاعری میں عمدہ مسلسل غزلیں بھی موجود ہیں۔ مسلسل غزل اور غزل کی ہیئت میں نظم کے فرق کو ملحوظ رکھنے کے لیے یہ مثالیں دیکھیے

مسلسل غزل

دردسے میرے، ہے تجھ کو بے قراری، ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم! تری غفلت شعاری ہائے ہائے
تیرے دل میں گر، نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری، ہائے ہائے
کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال؟
دشمنی اپنی تھی، میری دوستداری ہائے ہائے
عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا، تو کیا!
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائے داری ہائے ہائے

نظم (تقاضائے غیرت)

غضب ہے کہ پابندِ اغیار ہو کر
مسلمان رہ جائیں یوں خوار ہو کر
سمجھتے ہیں سب اہلِ مغرب کی چالیں
مگر پھر بھی بیٹھے ہیں، بیکار ہو کر
اُٹھے ہیں جفا پیشگانِ مہذب
ہمارے مٹانے پہ تیار ہو کر
تقاضائے غیرت یہی ہے عزیزو
کہ ہم بھی رہیں ان سے بیزار ہو کر

گئی افشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہو گیا
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے
شومِ رسوائی سے جا چھپنا، نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے
خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی
اُٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے
(غالب)

ابھی ہم کو سمجھے نہیں اہلِ مغرب
بتا دو انھیں گرم پیکار ہو کر
فریب و دغا کے مقابل میں تم بھی
نکل آؤ بے رحم و خوں خوار ہو کر
وہ ہم کو سمجھتے ہیں احمق جو حسرت
وفا کے ہیں طالب دل آزار ہو کر
(حسرت موہانی)

۳.۱.۷ - ریختی : اُردو میں مروّج تمام اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، فارسی شاعری سے درآمد کی گئیں، لیکن ریختی ایک ایسا اسلوبِ شعر ہے جو صرف اُردو شاعری سے مختص ہے۔

۳.۱.۷.۱ - اردو زبان کا ایک نام ریختہ بھی رہا ہے فارسی کے بجائے اردو میں غزل کہنے کو ریختے میں غزل کہنا کہا جاتا تھا۔ ایک عرصے تک لوگ اس لفظ کا استعمال بلا تکلف کرتے رہے ہیں۔ غالب کا ایک شعر ہے ؎

ریختے کے تمہیں اُستاد نہیں ہو، غالب
کہتے ہیں، اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

اردو کے لیے لفظ "ریختہ" کے استعمال کی مناسبت سے، وہ اردو غزلیں، جو عورتوں کی زبان، عورتوں کے الفاظ، عورتوں کے لب و لہجے، عورتوں کی آپس میں گفتگو اور عورتوں کی طرف سے خطاب کے انداز میں کہی گئیں، انھیں اصطلاحاً "ریختی" کہا گیا اور یوں بجا طور پر یہ شعری اصطلاح 'ریختہ' کی تانیث ہے۔ عورتوں کی زبان میں 'غزل گوئی' کے اس تصور سے یہ غلط فہمی ہرگز نہ ہونی چاہیے کہ محض عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا نام ریختی ہے، ورنہ بہ قول ڈاکٹر گیان چند "ہندی کی ریت کال کی تمام شاعری ریختی ہو جائے گی اور امیر خسرو کی ریختے کی غزل ع سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں، تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں، ریختی کا پہلا نمونہ قرار پائے گی۔" (تحریریں : ص ۲۱۱)

۳.۱.۷.۲ - ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ریختی میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے سوا درج ذیل خصوصیات کا ہونا لازمی ہے۔

۱۔ عشق کے بجائے ہوس کا بیان، جنسی فعل اور جنسی بدعنوانیوں پر توجہ مرکوز رکھنا

۲۔ مستورات کی رسوم، توہمات اور رشتوں کا قرار واقعی بیان۔

۳۔ عورتوں کے مخصوص روزمرّہ اور محاوروں کا بیان، اس بارے میں یہاں تک تقید ہے کہ ریختی میں صنفِ قصیدہ کے علاوہ فارسی عطف و اضافت کو قطعاً بار نہیں کیونکہ عورتوں کی روزانہ گفتگو میں ان کا استعمال نہیں ہوتا۔

(تحریریں : ص ۲۱۱)

۳.۱.۷.۲ - غزل جذبۂ عشق کی طہارت و لطافت، اور گوناگوں نفسیاتی کیفیات اور داخلی عوامل، انسانی زندگی کے خارجی و داخلی مظاہر کے باریک بینی کے ساتھ اظہار کے باوجود اپنی صنفی شناخت کی اساس موضوع یا خیال کے بجائے اپنی مخصوص ہیئت پر رکھتی ہے، لیکن ریختی غزل کی مخصوص و معروف ہیئت میں ہونے کے باوجود اپنے اُن خیالات و جذبات کی وجہ سے پہچانی جاتی ہے جو شُستگی و پاکیزگی کے بجائے سفلگی اور ہوس پرستی پر مبنی ہیں۔ اس وجہ سے ریختی میں بڑی حد تک ابتذال اور فحاشی کا عنصر داخل ہو جاتا ہے۔

۳.۱.۷.۴ - ریختی چونکہ اخلاقی اعتبار سے ایک پست اور معاشرتی اعتبار سے ایک زوال پذیر ماحول کی ایجاد کردہ اور پرورش یافتہ ہے، اس لیے اس میں غزل کے برعکس معاصر عہد اور سوسائٹی کے رسوم اور رواجوں کا بیان یہاں تک کہ معاشرے میں رائج توہمات اور ٹونے ٹوٹکوں کا اظہار بھی بلا تکلف کیا جاتا ہے۔

۳.۱.۷.۵ - اگرچہ حُسن کے خارجی مظاہر و لوازمات کے بیان سے لکھنوی دبستان کی غزل عاری نہیں، تاہم بالعموم غزل میں عورتوں کے ناک نقشے، کنگھی چوٹی، ان کے لباس، سامانِ آرایش و زیبایش، لاگ لپٹ، چوما چاٹی، معاملہ بندی وغیرہ کے بیانات کو مستحسن نہیں سمجھا گیا مگر ریختی میں یہی سارے لوازمات اس کا حُسن سمجھے گئے۔ اس سے ایک یہ فائدہ ضرور ہوا کہ "اگلے زمانے کے گھریلو ساز و سامان کی ایسی تفصیلات محفوظ ہو گئی ہیں، جو اب معدوم ہوتی جا رہی ہیں" (ڈاکٹر گیان چند، تحریریں : ص ۲۱۷)۔ یہی نہیں بلکہ وہ خاص ذہنیت بھی محفوظ رہ گئی ہے جو کسی اور ذریعے سے ہمارے سامنے نہ آ سکتی تھی۔

۳.۱.۷.۶ - ریختی میں اشعار چونکہ عورت کی زبان سے ادا کیے جاتے ہیں، اس لیے اس میں وہ سلسلۂ لفظیہ (Vocabulary) جو ایک مخصوص عہد اور مخصوص معاشرے کے روزمرّہ اور محاوروں پر مبنی ہے، داخل ہو گیا ہے۔ اس سے بھی یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ اس طرح ہمارا شعری لفظیہ بڑھا ہے،

باوجودیکہ اس خزانے میں اکثر مبتذل اور سوقیانہ الفاظ شامل ہیں ۔ یہ لفظیات بھی ریختی کی ایک امتیازی خصوصیت اور اس کی پہچان کا ایک اہم وسیلہ ہے ۔

۳.۱.۷.۷ ۔ ریختی کے مخصوص مزاج سے واقف ہونے کے لیے انشا کے یہ چند اشعار دیکھیے :

چُبھتی ہے یہ نگوڑی ململ کی اوڑھنی
لادے وہی دَدا مجھے ململ کی اوڑھنی

جو ہم کو چاہے اُس کا خدا نت بھلا کرے
دودھوں نہائے اور وہ پوتوں پھلا کرے

بلائیں میں نے جو لیں اُن کی کل چٹاخ چٹاخ
تو کس مزے سے کہا بیگما نے چل گستاخ

باجی تم چاہتی ہو بندی سے جیسا اخلاص
اجی وہ کنواریوں میں نوج ہو ایسا اخلاص

تھام تھام اپنے کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن
کیا کروں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا

جو مجھے ٹوکے سو الٰہی کرے
ہوتے سوتے کو اپنے کھاوے پھاڑ

تیزی کٹیلی آنکھ میں ہے بیگما کے جو
سو دھار میں چھری کی نہ چاکو کی نوک میں

۳.۱.۸ ہزل : غزل کی ہیئت میں ریختی کے علاوہ ایک اور اُسلوب اردو شاعری میں مروّج رہا ہے اصطلاحاً " ہزل " کہا جاتا ہے ۔ موضوع ، خیالات ، جذبات اور محسوسات کے لحاظ

سے غزل لطافت وطہارت اور متانت و فطانت کی حامل ہے، جبکہ ہزل غزل کی ہیئت میں سوقیانہ، عامیانہ اور مبتذل خیالات و افکار کے اظہار کا نام ہے۔ ہزل میں مزاح کی چاشنی بھی ہوتی ہے، لیکن اس سے کوئی لطیف احساس نہیں پیدا ہوتا۔ اس کے مزاج اور مزاح میں پھکڑ پن اور کثافت اہم چیز ہے۔ ریختی اور ہزل میں مزاج کی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں میں بس یہی ایک فرق ہے کہ ریختی کا لب و لہجہ اور اندازِ تخاطب زنانہ ہے جبکہ ہزل کا لہجہ غزل کی طرح مردانہ ہے۔ ہزلیہ اشعار کی یہ چند مثالیں دیکھیے ؎

لولا تری گلی میں لنگڑا تری گلی میں
ہے سب اپاہجوں کا اڈا تری گلی میں
ہے برق پاش کتنا جلوا تری گلی میں
سوئی بھی ڈھونڈ لے گا اندھا تری گلی میں
عشاق کی وہ بڑھ کر آگے سے ٹانگ لے ہے
شیرِ ببر ہے گویا، کتّا ترِی گلی میں
(نامعلوم)

ایک ٹھوکر سے اڑا دے جو مزارِ عشاق
وہ تو معشوق نہ ہوگا کوئی ہاتھی ہوگا
(نامعلوم)

ان حسینوں نے اُجاڑیں بستیاں
بوم سا لامفت میں بدنام ہے
(بوم میرٹھی)

۳.۱.۹ - غزل کی ہیئت میں یہ دونوں اسالیب (ریختی اور ہزل) ہماری شعری روایت میں ادنیٰ درجے ہی پر رہے۔ انھیں کبھی بھی مستقل اور قابلِ قدر مقام حاصل نہیں ہوا۔ (اور نہ ہو سکتا تھا)۔ اگر یوں کہا جائے کہ ان اسالیب نے محض تفنّنِ طبع اور وقتی تفریح ہی کا کام دیا ہے، تو کچھ مبالغہ نہ ہوگا۔ لیکن چونکہ یہ رنگ بھی (نچلے درجے ہی پر سہی) ہماری شاعری میں رہا ہے، اس لیے ضمناً یہاں ان کا ذکر کیا گیا تاکہ اس سے شاعری کے طالب علم کو یہ اندازہ ہو سکے کہ ہمارے شاعر کبھی کبھی ذائقہ بدلنے کے لیے کیا کچھ نہ کیا کرتے تھے۔

۳.۲ ۔ رُباعی :

۳.۲.۱ ۔ اردو کی اصناف سخن میں رُباعی، ایک چھوٹی سی لیکن اہم صنف ہے۔ یہ عام طور پر فلسفیانہ، اخلاقی، تفکیری اور کبھی کبھی عشقیہ مضامین پر مبنی ہوتی ہے، لیکن اس کا عام رنگ وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں Lyrical کہتے ہیں، یعنی یہ خطابیہ اور اصلاحی انداز سے عموماً گریز کرتی ہے۔

۳.۲.۲ ؛ رباعی کی تعمیر و تشکیل میں سب سے آسان چیز اس کی ہئیت ہے۔ اس کی صوری ہئیت میں کوئی منفرد، نئی اور انوکھی بات نہیں ہے۔ چار مصرعوں پر مشتمل یہ صنف غزل کے دو شعروں سے مشابہ ہے۔ البتہ اس کی اندرونی ہئیت، جس کا تعلق خاص عروض سے ہے، (اور جس کا ذکر آئندہ اوراق میں آئے گا) اس کی صنفی شناخت کا خاص وسیلہ ہے۔

۳.۲.۳ ۔ رباعی کی بحر عام طور پر مُشکل سمجھی جاتی ہے، اس لیے کثیر تعداد میں رباعیاں نہیں کہی گئیں، لیکن اس کے باوجود یہ صنف ہر عہد میں مقبول اور محترم رہی ہے۔ چنانچہ ہر بڑے شاعر نے تھوڑی بہت رباعیاں ضرور کہی ہیں۔ قدمائیں میں جعفر حسن حسرت اور ہمارے زمانے میں امجد حیدرآبادی اور جگت موہن لعل رواں نے بڑی تعداد میں رباعیاں کہیں۔ عہدِ حاضر میں جن لوگوں نے کثرت سے رباعیاں کہی ہیں ؛ ان میں جوش ملیح آبادی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور گوہر جلالی کے نام نمایاں ہیں۔ جدید شعرا نے بھی رباعی کی طرف توجہ کی ہے اور مظفر حنفی، کمار پاشی، شمس الرحمٰن فاروقی، محمود سعیدی، باقر مہدی، سلطان اختر وغیرہ نے رباعیاں کہی ہیں۔

۳.۲.۴ ۔ رُباعی، عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ہیں " چار چار " اصطلاحاً اس سے وہ شعری ہئیت مُراد ہے، جو چار مصرعوں پر مبنی ہو، اور فکر و خیال کے لحاظ سے مکمّل ہو۔ رباعی کے چاروں مصرعوں میں خیال مربوط و مسلسل ہوتا ہے اور آخری مصرعے میں خیال کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، اور تیسرا بے قافیہ، سے

دل خوں ہے، جگر داغ ہے، رخسار ہے زرد	حسرت سے گلے لگنے کی چھاتی میں ہے درد
تنہائی و بے کسی و صحرا گردی	آنکھوں میں تمام آب منھ پر سب گرد

(میر)

۳.۲.۴.۱ ۔ تیسرے مصرعے میں بھی قافیے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اور یہ کوئی عیب

نہیں سمجھا گیا بلکہ بعض لوگوں نے تو اسے مستحسن قرار دیا ہے۔ مثلاً میرؔ کی یہ رُباعی دیکھیے ؎

ہجراں میں کیا سب نے کنارا آخر ۔ اسباب گیا جینے کا سارا آخر

نے تاب رہی نہ صبر د یارا آخر ۔ آخر کو ہوا کام ہمارا آخر

۳.۲.۴.۲ - رباعی کے قافیے مردف بھی ہو سکتے ہیں، اور غیر مردف بھی۔ مثلاً اوپر مندرج رباعی میں "کنارا" "سارا" "یارا" "ہمارا" قافیے ہیں اور "آخر" ردیف ہے۔

۳.۲.۵ - رُباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے چونکہ ہم قافیے ہوتے ہیں اس لیے اصطلاحاً وہ محض "مصرعے" یا "مقفّٰی مصرعے" کہلاتے ہیں جبکہ تیسرا مصرع قافیہ نہ ہونے کے سبب "خصّی" کہلاتا ہے۔ ایسی رُباعی جس کے چاروں مصرعے مقفّٰی ہوتے ہیں "غیر خصّی" کہلاتی ہے۔

۳.۲.۶ - رباعی کا ابتدائی نام ترانہ تھا۔ ایک مطلعے اور ایک شعر یعنی دو ابیات کی وجہ سے اس کا نام دوبیتی بھی رہا ہے۔ چار مصرعوں کے سبب اسے چہار مصراعی بھی کہا گیا۔

۳.۲.۶.۱ - ترانہ اور دوبیتی اصلاً اس بحر میں نہیں لکھے جاتے تھے جو اب رباعی کے لیے مخصوص ہے۔

۳.۲.۷ - رُباعی کی اس ظاہری ہیئت میں ایسی کوئی مخصوص و اہم بات نہیں جو اسے صنف کی حیثیت سے شناخت کرائے۔ اس کی صنفی شناخت اُن مخصوص اوزان میں مضمر ہے، جن میں سے اگر کسی ایک وزن میں بھی کوئی دو شعر (یا چار مصرعے) نہیں ہیں، تو وہ رباعی نہیں کہلائیں گے۔ انھیں قطعہ کہا جائے گا۔

۳.۲.۸ - رباعی کے لیے صرف ایک ہی بحر مختص ہے اور وہ ہے "بحرِ ہزج"۔ اِس بحر میں جو چار مصرعے بہ طورِ رُباعی کہے جاتے ہیں ان میں سے ہر ایک مصرع چار ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ چاروں ارکان میں استعمال ہونے والی ماتراؤں کی تعداد بیس ہوتی ہے۔ یہاں ماترا سے مراد یہ ہے کہ اگر رُباعی کے کسی بھی مصرعے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قابلِ شمار حروف تعداد میں بیس ہوتے ہیں۔

۳.۲.۹ - رُباعی کے لیے مخصوص اِس بحر سے تسکینِ اوسط کے عمل کے ذریعے ۲۴ اوزان حاصل کیے جاتے ہیں۔ کوئی بھی رُباعی انھیں ۲۴ اوزان میں سے کسی ایک یا زیادہ سے زیادہ چار وزنوں میں کہی جا سکتی ہے۔ یعنی کسی ایک رُباعی میں کوئی سے چار اوزان کا استعمال جائز ہے۔ اس اعتبار سے رباعی کا ہر مصرع اس بحر سے حاصل شدہ کسی بھی وزن میں ہو سکتا ہے۔

۳.۲.۱۰ ۔ رباعی کے لیے مخصوص یہ ۲۴ اوزان تین خاص اصولوں پر مبنی ہیں۔

اوّل یہ کہ ان میں صدر و ابتدا یعنی رُکن اوّل اخرم (مفعولن) یا اخرب (مفعول) ہو۔ ۲۴ میں سے ۱۲ اوزان کا پہلا رُکن مفعولن یعنی اخرم ہوتا ہے اور ۱۲ کا مفعول یعنی اخرب۔

دوم یہ کہ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد آئے۔ سوم یہ کہ چار متحرک حروف ایک جگہ جمع نہ ہوں۔

۳.۲.۱۰.۱ ۔ جیسا کہ اوپر ۳.۲.۹ کے تحت عرض کیا گیا کہ رباعی کے ۲۴ اوزان بحرِ ہزج سے تسکینِ اوسط کے ذریعے نکالے جاتے ہیں، اس کی صورت یہ ہے کہ اس مخصوص بحر کے دو اوزان "مفعول، مفاعیل مفاعیل فَعَل" اور "مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فَعَل" وہ بنیادی اوزان ہیں جن پر تسکینِ اوسط کا عمل کر کے مزید دس وزن حاصل ہو جاتے ہیں۔ اِن دو سمیت کُل اوزان بارہ ہو جاتے ہیں جو یوں ہیں۔

مفعول، مفاعیل، مفاعیل فَعَل	۔	مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فَعَل
مفعولن، مفعول، مفاعیل، فَعَل	۔	مفعول، مفاعیلن، مفعول، فَعَل
مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع	۔	مفعولن، مفعولن، مفعول، فَعَل
مفعولن، مفعولن، مفعولن، فع	۔	مفعولن، مفعول، مفاعیلن، فع
مفعول، مفاعیلن، مفعولن، فع	۔	مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فَعَل
مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع	۔	مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع

۳.۲.۱۰.۲ ۔ یہ بارہ اوزان رُباعی کے اصل اوزان ہیں، انھیں سے مزید بارہ اوزان برآمد ہوتے ہیں جن کی شکل یہ ہے کہ مذکورہ بالا اوزان کے آخری رُکن میں ایک حرفِ ساکن کا اضافہ کر دیا جائے تو ان کی تعداد چوبیس ہو جاتی ہے یعنی ہر وزن کے آخری رُکن میں جہاں "فَعَل" ہے وہاں "فعول" کر دیا جائے تو چھ مزید وزن برآمد ہوں گے۔ اسی طرح ہر وزن میں جہاں "فع" ہے وہاں "فاع" کر دیا جائے تو اور چھ وزن مل جاتے ہیں۔ آخر میں یوں ایک حرفِ ساکن کے اضافے سے حاصل ہونے والے ان مزید ۱۲ اوزان کی حیثیت ثانوی ہے اس لیے کہ اگر تقطیع میں اضافہ شدہ آخری حرفِ ساکن کو شمار نہ کیا جائے تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اور اس کے شمار نہ کرنے کی صورت میں وہی بارہ وزن رہ جاتے ہیں جو اوپر درج کیے گئے۔

۳.۲.۱۰.۳ ۔ رباعی کے تمام اوزان کو مندرجہ ذیل گوشوارے میں پیش کیا جاتا ہے۔

	وزن نمبر	رکن اوّل	رکن دوم	رکن سوم	رکن چہارم
پہلا رکن : اخرم	۱	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعَل
	۲	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعول
	۳	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع
	۴	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع
	۵	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعَل
	۶	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعول
	۷	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع
	۸	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فاع
	۹	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعَل
	۱۰	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعول
	۱۱	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فع
	۱۲	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فاع
پہلا رکن : اخرب	۱۳	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعَل
	۱۴	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعول
	۱۵	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فع
	۱۶	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فاع
	۱۷	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعَل
	۱۸	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعول
	۱۹	مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فع
	۲۰	مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فاع
	۲۱	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعَل
	۲۲	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعول
	۲۳	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فع
	۲۴	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فاع

۴ . ۰ . ۱ . ۲ . ۳ . کہنے کو تو رُباعی کے لیے یہ ۲۴ اوزان مخصوص رہے ہیں اور اب بھی ہیں، اور بہ قدر ضرورت بعض شاعروں نے اِن میں سے ہر ایک وزن کو اپنی رُباعیوں میں برتا بھی ہے۔ مثلاً "بحر الفصاحت" میں مولوی نجم الغنی اور "رہنمائے عروض" میں منشی سید علی نے رُباعی کے اِن ۲۴ اوزان کی مثالیں کسی شاعر عزیز بریلوی اور چندن کی محض چھ چھ رباعیوں سے بالترتیب فراہم کردی ہیں، لیکن اس نوع کے کلام بلاغت نظام کی حیثیت مثال برائے مثال سے زیادہ نہیں، رباعی یں اچھی شاعری سے انھیں کوئی تعلق نہیں۔ اردو کے بڑے اور اہم شاعروں نے اپنی رُباعیوں میں بہت تھوڑے اوزان کو برتا ہے۔ اس سلسلے میں نمونے کا ایک شماریاتی تجزیہ (Sample statistical analysis) بڑے دلچسپ نتائج پیش کرتا ہے۔ یہ جاننے کے لیے کہ اردو میں رُباعی کے اِن ۲۴ اوزان میں سے کون کون سے وزن زیادہ برتے گئے اور بالعموم کس شاعر کو کون کون سے وزن زیادہ مرغوب رہے ہیں نے مختلف شاعروں کی ۲۵۰ رباعیوں (یعنی ۱۰۰۰ مصرعے) کا عروضی تجزیہ کیا۔ ان ۲۵۰ رباعیوں میں کچھ شاعروں کی کل رُباعیاں (ولی، غالب، ذوق، شمس الرحمٰن فاروقی) بعض کی چند منتخب رباعیاں (میر، سودا، مصحفی، جوش، گوہر جلالی) اور بعض کی محض تین، دو یا ایک (فراق، تلوک چند محروم، یگانہ، فانی، جگت موہن لعل رواں) رُباعی کو لیا گیا۔ ایک ہزار مصرعوں کی تقطیع سے واضح ہوا کہ مندرجہ ذیل اوزان بالترتیب زیادہ استعمال کیے گئے۔

وزن ۲۳ : مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع - ۲۳۴ مصرعے

وزن ۱۹ : مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع - ۱۹۳ مصرعے

وزن ۲۱ : مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فَعَل - ۹۹ مصرعے

وزن ۲۴ : مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع - ۸۷ مصرعے

وزن ۲۲ : مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعول - ۸۳ مصرعے

وزن ۷ : مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع - ۶۸ مصرعے

وزن ۱۷ : مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فَعَل - ۵۶ مصرعے

---

۸۲۰ مصرعے

ایک ہزار میں سے ۸۲۰ مصرعے محض مندرجہ بالا ۷ اوزان میں پائے گئے، بقیہ ۱۷ اوزان صرف

۱۸۰ مصرعوں میں برتے گئے۔ اگر اُردو میں کہی گئی تمام رُباعیوں کا اس طرح کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تو ممکن ہے کہ اعداد و شمار کے لحاظ سے مندرجہ بالا ترتیب میں اوزانِ بالا آگے پیچھے ہو جائیں اور اس فہرست میں دو چار اوزان کا اور اضافہ ہو جائے، تاہم یہ تجزیہ اتنی بات تو واضح کرتا ہی ہے کہ اردو میں رُباعی کے تمام ۲۴ اوزان یکساں تعداد میں نہیں، برتے گئے۔ چند ہی اوزان پر شاعروں نے اکتفا کیا۔ یہاں تک کہ بعض شاعروں نے بعض اوزان کو تو سرے سے ہاتھ ہی نہیں لگایا۔ اُن شاعروں کے بارے میں جن کی تمام رُباعیاں یا جن کی خاصی تعداد میں رُباعیاں اس تجزیے کے لیے لی گئیں، یہ بات بڑی حد تک وثوق سے کہی جا سکتی ہے۔

۳.۲.۱۰.۴.۱ ۔ ولی (کلیات میں کُل ۲۶ رُباعیاں یعنی ۱۰۴ مصرعے) نے اوّلین ۱۶ اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ۱۷ سے ۲۴ (یعنی کُل ۸) تک کے اوزان میں تمام رُباعیاں کہیں۔ اس کے مرغوب ترین وزن ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۲۸ مصرعے) اور ۲۱ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیل، فعَل (۲۶ مصرعے) ہیں، جن میں ۱۰۴ میں سے ۵۴ مصرعے کہے گئے۔ بقیہ ۵۰ مصرعے باقی چھ اوزان ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، اور ۲۴ میں ہیں۔

۳.۲.۱۰.۴.۲ ۔ میں نے میر کی اُن ۵۱ رُباعیوں (۲۰۴ مصرعے) کی تقطیع کی جو مولوی عبدالحق اور محمد حسن کے مرتبہ انتخابات میں شامل ہیں۔ اس سے واضح ہوا کہ میر کے پسندیدہ ترین اوزان ۱۹ مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع (۸۰ مصرعے) اور ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۵۲ مصرعے) ہیں جن میں ۲۰۴ میں سے ۱۳۲ مصرعے کہے گئے۔ بقیہ ۷۲ مصرعے وزن نمبر ۵، ۷، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲ اور ۲۴ میں ہیں۔ اِن ۷۲ مصرعوں میں سے بھی ۲۵ مصرعے وزن ۷ مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع، میں ہیں، جسے ہم میر کا تیسرا مرغوب وزن قرار دے سکتے ہیں۔ اس طور میر نے اپنی تمام رُباعیاں (مذکورہ ۵۱) محض ۱۱ اوزان میں کہیں۔ اس نے وزن نمبر ۱، ۲، ۳، ۴، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶ کو اِن رُباعیوں میں چھوا بھی نہیں۔

۳.۲.۱۰.۴.۳ ۔ نسخۂ عرشی کے تینوں حصوں "گنجینۂ معنی" "نوائے سروش" اور "یادگارِ نالہ" میں غالب کی ½۲۶ (یعنی ۲۶ رُباعیاں اور ایک مصرع = ۱۰۵ مصرعے) رُباعیاں شامل ہیں۔ میر کی طرح غالب کا بھی پسندیدہ ترین وزن ۱۹ یعنی مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع ہے جس میں اُس نے ۳۳ مصرعے کہے۔ اس وزن کے بعد غالب کے پسندیدہ

اوزان میں وزن ۱۹ مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فَعَل (۲۰ مصرعے) وزن ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۱۳ مصرعے) اور وزن ۷ مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع (۱۰ مصرعے) ہیں۔ اس نے کُل ۱۰۵ مصرعوں میں سے ۶۷ مصرعے ان چار اوزان میں کہے بقیہ ۳۹ مصرعے وزن ۵، ۶، ۸، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲ اور ۲۴ میں کہے۔ یوں غالب نے محض ۱۲ اوزان سے کام چلا لیا۔ بقیہ ۱۲ اوزان ۱، ۲، ۳، ۴، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶ کو اُس نے ہاتھ بھی نہیں لگایا۔

۳.۲.۱۰.۴.۴ ۔ تنویر احمد علوی کے مرتب کردہ "کلیاتِ ذوق" میں ذوق کی کُل ۲۰ رباعیاں (۸۰ مصرعے) شامل ہیں۔ ذوق نے بھی صرف ۱۲ اوزان کو برتا ہے۔ اس نے وزن نمبر ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، میں رُباعی کا کوئی مصرع نہیں کہا۔ اس کے پسندیدہ اوزان ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۲۲ مصرعے) ۲۴ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع (۱۷ مصرعے)، ۲۰ مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فاع (۱۰ مصرعے) اور ۱۹، مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع (۹ مصرعے) ہیں۔ ان چار اوزان میں ۸۰ میں سے ۵۸ مصرعے آ گئے ہیں۔ بقیہ ۲۲ مصرعے وزن نمبر ۴، ۷، ۸، ۱۰، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۲ میں ہیں۔

۳.۲.۱۰.۴.۵ ۔ عہدِ حاضر کے ایک عمدہ رُباعی گو شاعر گوہر جلالی ہیں، جنھوں نے اس صنف کی طرف خاص توجہ دی ہے۔ میں نے اُن کی ۲۲ منتخب رُباعیاں (۸۸ مصرعے) اِس تجزیے میں شامل کیں۔ ان ۸۸ مصرعوں کو انھوں نے صرف چار اوزان ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۴۷ مصرعے) ۲۲ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعول (۱۸ مصرعے) ۲۴، مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع (۱۵ مصرعے) اور ۲۱ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فَعَل (۸ مصرعے) میں کہا۔ اسے ۲۰ تک کے اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا۔

۳.۲.۱۰.۴.۶ ۔ اس تجزیے میں شامل شاعروں میں شمس الرحمٰن فاروقی واحد شاعر ہیں جنھوں نے اپنی کُل ۷۵ رُباعیوں (۳۰۰ مصرعے) کے مجموعے "چار سمت کا دریا" میں رُباعی کے تمام ۲۴ اوزان کو استعمال کیا ہے۔ وزن نمبر ۱، ۲، ۳، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶ تو صرف فاروقی ہی کے ہاں ملے۔ زیرِ تجزیہ ۱۰۰۰ مصرعوں میں سے اگر فاروقی کے یہ ۳۰۰ مصرعے منہا کر دیے جائیں تو بقیہ ۷۰۰ مصرعوں سے کُل ۱۷ وزن حاصل ہوتے ہیں۔ فاروقی کی رُباعیوں میں ۲۴ کے ۲۴ اوزان مل ضرور گئے لیکن ان کے ہاں بھی بعض وزن برائے نام ہی

ہیں مثلاً وزن ۴ اور ۱۲ میں صرف دو دو مصرعے، ۱۰ اور ۱۸ میں تین تین مصرعے۔ ۸، ۱۴ اور ۱۵ میں چار چار مصرعے ہی ہیں۔ ان کے ہاں بھی چند ہی مخصوص اوزان کا زیادہ استعمال ہوا ہے۔ زیادہ مستعمل اوزان فاروقی کے ہاں بالترتیب یوں ہیں۔ وزن ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع (۴۳ مصرعے) وزن ۲۱ مفعول، مفاعیل مفاعیل، فَعَل (۳۶ مصرعے)، وزن ۱۹ مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع (۳۲ مصرعے) وزن ۲۲ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعول (۲۷ مصرعے) وزن ۲۴ مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع (۲۶ مصرعے) وزن ۷ مفعولن، فاعلن، مفاعیلن فع (۲۲ مصرعے) وزن ۵ مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فَعَل (۱۸ مصرعے)۔ ۳۰۰ میں سے ۲۰۴ مصرعے ان ۷ اوزان میں آ گئے باقی ۹۶ مصرعے باقی ماندہ ۱۷ اوزان میں کہے گئے۔

۳.۲.۱۰.۴.۷ - یہ تجزیہ اس بات کو باور کرنے کے لیے کافی ہے کہ اردو میں رباعی کے لیے ۲۴ اوزان کی گنجائش و آزادی میسر ہونے کے باوجود بہت تھوڑے اوزان کو استعمال میں لایا گیا۔

۳.۲.۱۰.۵ - اگر ایک رُباعی کے چاروں مصرعوں میں الگ الگ وزن استعمال کیے جائیں تو ایسی صورت میں صرف چھ رُباعیوں سے ۲۴ کے ۲۴ وزن حاصل ہو جاتے ہیں، مگر ہمارا مندرجہ بالا شماریاتی تجزیہ اس بات کا شاہد ہے کہ عموماً ایسا ہوا نہیں ہے۔ مثال برائے مثال کی حد تک ہی اس طرح کی چند گنی چنی مثالیں مل سکتی ہیں، جن کی اچھی شاعری کے نقطۂ نظر سے کوئی اہمیت نہیں۔ زیادہ تر یہ صورت دیکھنے میں آتی ہے کہ ایک رُباعی کے چار مصرعوں میں، ایک، دو یا تین وزن استعمال ہوئے ہیں۔ اگر دو مصرعوں میں کوئی ایک، اور دو میں دو مختلف وزن لائے گئے ہیں تو ایسی رُباعی تین اوزان پر، اگر تین مصرعوں میں کوئی ایک اور ایک مصرعے میں ایک یا دو مصرعوں میں کوئی ایک اور دو میں کوئی دوسرا ایک وزن استعمال ہو تو ایسی رباعیاں دو اوزان پر مشتمل ہوں گی۔ ایسی مثالیں بھی کم نہیں کہ چار مصرعوں میں کوئی ایک ہی وزن استعمال ہوا ہو۔ اس صورتِ حال کی وجہ سے چھ ایسی رُباعیاں، جنھیں شاعری کا بھی اچھا نمونہ قرار دیا جا سکے، اور جن سے ۲۴ کے ۲۴ اوزان برآمد ہو سکتے ہوں، ملنا مشکل ہے۔

۳.۲.۱۰.۵.۱ - یہاں شمس الرحمن فاروقی کی ۹ ایسی رُباعیاں پیش کی جاتی ہیں جن سے رُباعی کے تمام ۲۴ اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ وہ اوزان جو اگلی کسی رباعی میں دُہرائے گئے ہیں، ان کے گرد دائرہ کھینچ دیا جائے گا اور ان کی تقطیع دُہرائی نہیں جائے گی۔

رنگیں ٹہنی شجر کی زیب دامن ، فاعلن ، مفاعیلن ، فع وزن ۷

تاریک گھنیرا ہے سبزے کا بدن مفعول ، مفاعیلن ، مفعول ، فَعَل وزن ۱۳

ان سب میں ممتاز شالِ گلشن مفعولن ، مفعول ، مفاعیلن ، فع وزن ۱۱

ہے برگ کی زرد سرنگونی روشن مفعول ، مفاعلن ، مفاعیلن ، فع وزن ۱۹

تقطیع : مصرع ۱ ۔ رنگیں ٹہہ مفعولن ، نی شجر فاعلن ، کی زیب دا مفاعیلن ، م ن فع

مصرع ۲ ۔ تاریک مفعول ، گھنیرا ہے مفاعیلن ، سبزے کَ مفعول بدن فَعَل

مصرع ۳ ۔ ان سب میں مفعولن ، ممتاز مفعول ، شالِ گُل مفاعیلن ، شن فع

مصرع ۴ ۔ ہے برگ مفعول ، کِ زرد سَر مفاعلن نگونی رَوْ مفاعیلن شن فع

مٹی ہیں ، ہوں گے ہی زمیں کا پیوند مفعولن ، مفعول ، مفاعیلن ، فاع وزن ۱۲

پھیلے ہوئے چار سمت اصلاً پابند مفعول ، مفاعلن ، مفاعیلن ، فاع وزن ۲۰

ہم جڑ سے اُکھاڑے ہوئے اشجار کے برگ مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فعول وزن ۲۲

گلشن نہ دمد از خود یاراں چہ کنند مفعول ، مفاعیلن ، مفعول ، فعول وزن ۱۴

تقطیع : مصرع ۱ ۔ مٹی ہیں مفعولن ، ہوں گے ہِ مفعول ، زمیں کَ پے مفاعیلن ، وند فاع ۔

مصرع ۲ ۔ پھیلے ہُ مفعول ، اِ چار سم مفاعلن تَ اصلاً پا مفاعیلن بند فاع ۔

مصرع ۳ ۔ ہم جڑ سِ مفعول ، اُکھاڑِ ہُ مفاعیل اِ اشجار مفاعیل کِ برگ فعول

مصرع ۴ ۔ گلشن نہ مفعول دَمَد اَز خُد مفاعیلن یاراں چہ مفعول کُنند فعول ۔

ہے موجِ صبا سے بڑھ کر کیا زنجیر مفعول ، مفاعیلن ، مفعولن ، فاع وزن ۱۶

سناٹا خود طوفانوں کی تفسیر مفعولن ، مفعولن ، مفعولن ، فاع وزن ۴

سیلاب کناروں کو کھا جاتا ہے مفعول ، مفاعیلن ، مفعولن ، فع وزن ۱۵

چلتی ہے چٹانوں پہ ہوا کی شمشیر مفعول ، مفاعیل ، مفاعیلن ، فاع وزن ۲۴

تقطیع : مصرع ۱ ۔ ہے موجِ مفعول ، صبا سے بڑ مفاعیلن کر کا زَن مفعولن جیر فاع ۔

مصرع ۲ ۔ سناٹا مفعولن ، خُد طوفا مفعولن ، نو کی تف مفعولن ، سیر فاع ۔

مصرع ۳ ۔ سیلاب مفعول ، کنارو کو مفاعیلن ، کھا جاتا مفعولن ، ہے فع ۔

مصرع ۴ ۔ چلتی ہِ مفعول ، چٹانو پہ مفاعیل ہوا کی شم مفاعیلن ، شیر فاع ۔

تھمتا ہے کسی سے اب یہ سیلاب کہاں مفعول ، مفاعلن ، مفاعیل ، فعول وزن ۱۸

رُکتا ہے نیا سلسلۂ خواب کہاں   مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعول   وزن (۴۲)

سورج نے ڈھا دی شب کے پہلے پہلے   مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع   وزن (۷)

ٹوٹی پھوٹی شام کی محراب کہاں   مفعولن، مفعول، مفاعیل، فعول   وزن ۱۰

تقطیع مصرع ۱۔ تھمتا ہِ مفعول، کسی میں اب مفاعلن یہ سیلاب مفاعیل کہاں فعول

مصرع ۲۔ ٹوٹی پھو مفعولن، ٹی شام مفعول، کِ محراب مفاعیل کہاں فعول

پتا کھڑکے جدھر کھٹکتی ہے ہوا   مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فَعَل   وزن ۵

ہریالے کھیت میں ٹھٹکتی ہے ہوا   مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فَعَل   وزن (۵)

چمکیلی انگلیوں کے چُبھنے کا سماں   مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فعول   وزن ۶

پیڑوں کی چھاؤں میں چٹکتی ہے ہوا   مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فَعَل   وزن (۵)

تقطیع مصرع ۱۔ پتا کھڑ مفعولن، کے جدر فاعلن کھٹکتی ہِ مفاعیل ہوا فَعَل۔

مصرع ۲۔ چمکیلی مفعولن اُنگلیو فاعلن کِ چُبھنے کَ مفاعیل سماں فعول۔

مٹی کی عجب خانہ خرابی دیکھوں   مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع   وزن (۴۴)

پانی میں نیا رنگ گلابی دیکھوں   مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فاع   وزن (۴۴)

آندھی نے گرا دیے گھروندے سارے   مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع   وزن (۱۹)

ننھی گڑیا کی بے حجابی دیکھوں   مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فاع   وزن ۸

تقطیع مصرع ۴۔ ننھی گڑ مفعولن، یا کِ بے فاعلن، حجابی دے مفاعیلن کھوں فاع

دل بھی دامن ہے پھیلاؤ سرِ شب   مفعولن، مفعولن، مفعول، فَعَل   وزن ۱

موتی سی بارش برساؤ سرِ شب   مفعولن، مفعولن، مفعول، فَعَل   وزن (۱)

جب جوشِ بیل سے منور ہو دماغ   مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فعول   وزن (۶)

ان کڑوی بوندوں میں نہاؤ سرِ شب   مفعولن، مفعول، مفاعیل، فعل   وزن ۹

تقطیع مصرع ۱۔ دل بھی دا مفعولن، من ہے پھیے مفعولن، لا اُو سَ مفعول رِ شب فَعَل

مصرع ۴۔ ان کڑوی مفعولن، بُو دو مِ مفعول، نہا اُو سَ مفاعیل، رِ شب فَعَل

کانٹوں کا جنگل اشکوں سے سینچا   مفعولن، مفعولن، مفعولن، فع   وزن ۳

پھر اس کو لہو رنگ سے گلزار کیا   مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فَعَل   وزن ۲۱

اب شوخی جاں رنگ کے صحرا میں بھی   مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فَعَل   وزن (۲۱)

وزن ۱۷ فَعَل ، مفاعیل ، مفاعلن ، مفعول دراُتشِ سردخفتہ بینید مرا

تقطیع مصرع ۱ ۔ کاٹو کا مفعولن ، جنگل اُش مفعولن ، کوے ہی مفعولن ، چانع

مصرع ۲ ۔ پھر اس کُ مفعول ، لہو رنگ مفاعیل ، ہیں گلزار مفاعیل ، کیا فَعَل

مصرع ۴ ۔ دراُتَ مفعول ، ِش سردِ خُف مفاعلن ، تہ بینید مفاعیل ، مرا فَعَل

وزن ۲ فعول ، مفعول ، مفعولن ، مفعولن مہندی بھینی خوشبو تجھ سے نہیں دور

وزن ④ فعول ، مفعول ، مفعولن ، مفعولن کلیاں منھ میں لے کر اُڑتے ہیں طیور

وزن ۲۳ فع ، مفاعیلن ، مفاعیل ، مفعول بگذار کہ من رنگ شکستن دارم

وزن ㉔ فاع ، مفاعیلن ، مفاعیل ، مفعول می تاب بہ تنہا ہمہ پنہاں بے نور

تقطیع مصرع ۱ ۔ مہندی بھی مفعولن ، نی خوشبو مفعولن ، تجھ سے نَ مفعول ، ہِ دور فعول

مصرع ۳ ۔ بگذار مفعول ، کِ من رنگ مفاعیل ، شکستن دا مفاعیلن ، رم فع

۳۰۲۰۱۰۶ ۔ لسانیات سے واقفیت رکھنے والے اس بات کو جانتے ہیں کہ زبان میں مصوتوں (Vowels) کی ادائیگی کے دوران کسی مصوتے پر کم یا کسی پر زیادہ بل (Stress) دینے کی وجہ سے تلفظ کا فرق پڑجاتا ہے ۔ اسی طرح عروض میں بھی تقطیع کا انحصار شعر (خاص طور پر مصوتوں) کے طریقِ قرأت پر بہت زیادہ ہوتا ہے ۔ اگر کسی شعر یا مصرعے کی قرأت کے دوران کسی خاص مصوتے پر زیادہ اور کسی پر کم بل دیا جائے تو اس سے وزن کی تبدیلی واقع ہوسکتی ہے یعنی ایسے مصرعے کے ' قرائتی تبدیلی ' کے سبب دو وزن ہو سکتے ہیں اور دونوں وزن درست ہوں گے ۔ مثلاً سودا کی ایک رباعی کا یہ مصرع ۔

ع یہ طوف جُلا ہے کا ہے تانا بانا ۔ اس مصرعے کی دو طرح تقطیع کی جاسکتی ہے ۔

وزن ۲۳ یے طوف مفعول جُلا ہے کَ مفاعیل ہِ تانا با مفاعیلن نا فع

وزن ۱۹ یے طوف مفعول جُلاہِ کا مفاعلن ہِ تانا با مفاعیلن نا فع

اسی طرح غالب کی دو رُباعیوں کے یہ دو مصرعے ۔

ع ہے سوزِ جگر کا بھی اِسی طور کا حال ۔

وزن ۲۲ ہے سوز مفعول جگر کا بھ مفاعیل اسی طور مفاعیل کَ حال مفعول

وزن ۱۸ ہے سوز مفعول جگر کِ بھی مفاعلن اسی طور مفاعیل کَ حال فعول

ع واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں ۔

وزن ۱۷ فَعَل نہیں مفاعیل وہ آتی مفاعلن شب کٹ تی مفعول کب دل لاہ

وزن ۵ فَعَل نہیں مفاعیل وہ آتی فاعلن شب کٹ تی مفعولن دل لاکے

ان مصرعوں میں ہر ایک کے دونوں وزن درست ہیں' ان میں ہر ایک کے پہلے وزن کو بہ چال ترجیح دی جا سکتی ہے۔

۳.۲.۱۱ - اوزان کے اس تجزیے کی روشنی سے واضح ہے کہ رُباعی کی صنفی حیثیت اور شناخت اس کے مخصوص اوزان ہی پر منحصر ہے' ان کے بغیر اس کی حیثیت دو قطعہ بند شعروں سے زیادہ نہیں۔

باب ۴

چند اصناف اور....

(ا)

موضوعی اصناف

۴.۱.۱ مرثیہ

۴.۱.۱.۱ ۔ غزل، مثنوی اور قصیدے کے علاوہ اردو شاعری کی چوتھی بڑی اور اہم صنف مرثیہ ہے۔ اس کی صنفی شناخت خالص طور پر موضوع پر مبنی ہے۔ یہ درست ہے کہ انیس اور دبیر کے مرثیوں کی بے پناہ مقبولیت کی وجہ سے بڑی حد تک مسدس کی ہیئت اس کی پہچان میں داخل ہوگئی لیکن ابتداً اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں تھی اور یہ صنف ہیئت کے بجائے محض موضوع ہی پر اپنی شناخت کی اساس رکھتی تھی۔ مرثیے میں کسی ہیئت کی تخصیص کے نہ ہونے ہی کے سبب یہ صنف اقسامِ شعر کی فہرست سے خارج رہی، اس لیے کہ اقسامِ شعر کی بنا عموماً ہیئت ہوا کرتی تھی۔

۴.۱.۱.۲ ۔ "مرثیہ" عربی کا لفظ ہے جو ایک اور لفظ "رثٰی" سے مشتق ہے۔ رثٰی کے معنی ہیں "مُردے پر رونا اور آہ وزاری" کرنا۔ یہ صنف عربی شاعری میں رائج تھی۔ عزیزوں اور بزرگ و برگزیدہ ہستیوں کی موت پر رنج والم کے جذبات سے لبریز جو اشعار کہے جاتے تھے انہیں اصطلاحاً "مرثیہ" کہا جاتا تھا۔

۴.۱.۱.۳ ۔ اُردو میں یہ صنف موضوعاتی لحاظ سے واقعاتِ کربلا سے مختص ہوگئی اور اسی مفہوم میں اس نے اردو شاعری میں خوب خوب ترقی کی۔ تاہم اردو میں ایسے مرثیوں کی بھی کمی نہیں جو مختلف لوگوں کی اموات پر اظہارِ غم کے لیے لکھے گئے ہوں۔ لہٰذا ہم اردو مرثیوں کو بہ آسانی دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ (ا) وہ مرثیے جو حضرت امام حسینؑ اور اُن کے ساتھیوں کی شہادت

اور کربلا کے دیگر واقعات پر مبنی ہیں۔(۲) وہ مرثیے جو مختلف مشاہیر ملک و قوم یا اپنے اعزہ کی اموات پر شاعروں نے لکھے۔ ان دونوں اقسام کے مرثیوں کے لیے اگرچہ "مرثیے" کی اصطلاح کا اطلاق ہوتا ہے لیکن دوسری قسم کے مرثیوں کو پہلی قسم کے مرثیوں سے علٰحدہ کرنے کے لیے "شخصی مرثیہ" کی اصطلاح بھی مروج ہوئی۔

۴.۱.۱.۰۴۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، مرثیے کی صنف کے لیے کوئی شعری ہیئت مخصوص نہیں رہی۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ جوں جوں اس صنف کا ارتقا ہوا، اس کی تشکیلی ہیئتیں بھی بدلتی رہیں۔ ابتداً مرثیے "دوبیتی" کی ہیئت میں لکھے گئے جس کی تشکیلی صورت یہ ہوتی تھی کہ تین مصرعے بند کہلاتے تھے اور چوتھا ٹیپ کا مصرع۔ ابتدائی زمانے کے مرثیے اور بھی کچھ ہیئتوں مثلاً غزل، مثنوی اور ترکیب بند میں موجود ہیں۔ سودا نے مخمس کی ہیئت میں ترکیب بند اور ترجیع بند مرثیوں کے علاوہ مسدس، منفردہ، دروازہ بند اور مستزاد کی ہیئتوں میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت جو مخصوص ہوئی ہے، اس کی ابتدا سودا سے ہوتی ہے، تاہم یہ خیال اس لیے درست نہیں کہ اس سے قبل دکنی دور کی شاعری میں بالخصوص احمد کے ہاں مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت ملتی ہے۔ بعد میں بھی مرثیہ مسدس کی ہیئت کا پوری طرح پابند نہیں رہا۔ غالب نے مرثیہ عارف غزل، حالی نے مرثیہ غالب ترکیب بند اور اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئتوں میں لکھ کر مسدس ہیئت سے گریز کیا ہے۔ محمد علی جوہر، سیماب اکبر آبادی اور حفیظ جالندھری وغیرہ نے مرثیوں کے لیے غزل، قطعہ، رباعی اور مخمس کی ہیئتیں اختیار کیں۔ یہ ساری مثالیں اس بات کی شاہد ہیں کہ مرثیہ کسی مخصوص ہیئت کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے محدود و مخصوص لیکن نہایت موثر اور پُرقوت موضوع کی بنا پر صنفی شناخت رکھتا ہے۔

۴.۱.۱.۰۵۔ مرثیے میں اجزائے ترکیبی کی وہ باقاعدہ سلسلہ بندی نہیں ہوتی جو مثلاً قصیدے میں تشبیب، گریز، مدح اور عرض مطلب و دعا کی شکل میں پائی جاتی ہے لیکن چونکہ کربلائی واقعات پر مبنی مراثی میں تاریخی واقعات اور ان سے متعلق دیگر امور کو سخن بند کرنا مقصود ہوتا ہے، اس لیے واقعات و بیانات میں ایک طرح کا منطقی ربط قایم رکھنے کی خاطر مرثیے کے لیے حسب ذیل اجزائے ترکیبی وضع کیے گئے:۔

چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، رزم، شہادت، بین۔

مرثیے میں اجزائے ترکیبی کا یہ سلسلہ میر ضمیر نے قایم کیا لیکن تمام مرثیوں میں ان تمام اجزا کی موجودگی یا یہی ترتیب لازماً نہیں پائی جاتی۔ خود ضمیر اور بعد میں انیس و دبیر کے یہاں بھی نہیں۔ مثلاً دبیر کا ایک مشہور و معروف مرثیہ "آمد" سے، جو مندرجہ بالا ترتیب میں چوتھا جز ہے شروع ہوتا ہے ؎

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رن ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیرِ کفن کانپ رہا ہے — ہر قصرِ سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدرؑ کے پسر کو
جبریلؑ لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

موضوع کے لحاظ سے مرثیے چونکہ واقعات کربلا کے المیئے پر مبنی ہوتے ہیں لہٰذا ان میں چند مضامین ایسے ہیں جو عموماً مرثیوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتے ہیں۔ مولانا شبلی کے مطابق ان کی کیفیت یوں ہے :-

"آمادگیِ سفر، راہ کی تکلیفات اور صعوبتیں، قیام گاہ کا انتظام، دشمنوں کی روک ٹوک، معرکے کی تیاریاں، رزم آرائی، رجز، حریفوں کا قتال و جدال، دشمنوں کی فتح اہلِ حرم کی بے کسی اور بے چارگی، شام کا سفر، قید خانہ، دربار کی حاضری۔"

(موازنہ انیس و دبیر: مکتبہ جامعہ ایڈیشن ص ۵۶)

محدود و مخصوص موضوع ہونے کے باوجود قصیدے کے بہ مقابلہ مرثیے میں واقعات اور واقعات کی جزوی تفصیلات کے علاوہ حضرت حسینؓ اور ان کے رفقا اور حریف لشکریوں کی سیرت و شخصیت کردار، جذبات و احساسات، نفسیاتی کیفیات، میدانِ کارزار میں مختلف موقعوں پر آمد و رفت، موسمی حالات اور اسی نوع کے دیگر بے شمار بیانات کی افراط اور ہر ہر بیان کو بہ تفصیل اور طوالت کے ساتھ پیش کرنے کی وجہ سے مذکورہ بالا اجزائے ترکیبی کو قایم اور ان کی ترتیب کو برقرار رکھنا ناممکن نہ سہی ایک مشکل امر ضرور تھا۔ اس کے علاوہ ان میں کا ہر جز اپنی بے شمار جزئیات اور تفصیلات رکھتا ہے، اگر ایک ہی مرثیے میں تمام اجزا کو بہ ترتیب تمام جزوی تفصیلات کے ساتھ شامل کیا جاتا تو اول یہ کہ وہ مرثیہ غیر ضروری طور پر طویل ہو جاتا اور اپنا اثر کھو دیتا، دوم یہ کہ اس نوع کی سخت پابندی کی وجہ سے مرثیہ گو اپنی تخلیقی قوت کا وہ بھرپور اظہار نہ کر پاتا جو بہ صورتِ دیگر عموماً مرثیوں میں پایا جاتا ہے۔ لہٰذا مرثیوں میں قصیدے کی طرح

کی اجزائی ترتیب کی تلاش و خواہش بے سود ہے۔ مرثیے کی اصل تخلیقی قوت جذبات نگاری، واقعات کی تصویر کشی اور رزم آرائی کے نہایت طاقت ور اور پُر تاثیر بیانات میں مضمر ہے۔

۱.۵.۱.۱.۴ ۔ مرثیے کے چند اجزا کی مثالیں پیش ہیں۔ ہر جزو کیوں کہ بہ تفصیل کئی کئی بندوں پر مشتمل ہوتا ہے اس لیے زیادہ مثالوں کی تو یہاں گنجائش نہیں ہے، چند ہی بندوں پر اکتفا کیا جائے گا۔

۱.۱.۵.۱.۱.۴ ۔ سراپا۔ کربلائی مرثیے چونکہ حق و باطل کا رزم نامہ ہیں، اس لیے ان میں کرداروں کے سراپا اسی رعایت سے بیان کیے جاتے ہیں۔ حضرت علی اکبرؓ کے سراپا کے یہ اشعار دیکھیے ؎

سر پیچ کا دستار پہ تھا اور ہی ساماں — کلغی و جیغہ کی نظر آتی تھی عجب شان
اور موتی کے مالے کی گلے میں تھی نئی شان — خلعت کے ہر اک تار میں تھا برق کا عنوان
اک پھولوں کا اک موتیوں کا ہار پڑا تھا
ڈوبا ہوا وہ حسن کے دریا میں کھڑا تھا

(میر ضمیر)

سپاہ حریف میں سے ایک لشکری کا سراپا ؎

چہرہ مہیب، غیظ سے آنکھیں لہو کے جام — تھرائے سام خوف سے، کاندھے پہ وہ حسام
موذی، سیاہ بخت، سیہ دل، سیاہ فام — کھاتا تھا لاکھ بل، جو کوئی لے علیؓ کا نام
کُندا سقر کے قعر کا، پُتلا گناہ کا
دشمن تھا خاندانِ رسالت پناہ کا

(انیس)

۲.۱.۵.۱.۱.۴ ۔ **رخصت**: اس سے مراد یہ ہے کہ حضرت امام حسینؑ کے خیمے سے جب کوئی بہادر میدانِ جنگ کی طرف کوچ کرتا ہے تو سب اہلِ خیمہ اسے بہ حسرت و یاس لیکن تر و تازہ قوتِ ایمانی کے ساتھ رخصت کرتے ہیں۔ اس موقعے پر مختلف النوع جذبات پر مبنی جو اشعار کہے جاتے ہیں انھیں اصطلاحاً "رخصت" کہا جاتا ہے۔ چونکہ یہ وہ موقع ہوتا ہے جب کہ کوئی حق پرست و جاں باز جامِ شہادت نوش کرنے کی تڑپ لے کر اپنے اعزہ سے رخصت ہوتا ہے اور اعزہ بھی اس بات کو جانتے ہیں کہ وہ اپنے اس عزیز کو اب سلامت نہ دیکھ پائیں گے، اس لیے اس موقعے پر جذبات نگاری کے بہترین اور نہایت نازک مرقعے

مرثیوں میں کھینچے گئے۔ بے پایاں اور مرکب جذبات کی تصویر کشی کے لیے ایک دو بندوں سے کام نہیں چلتا۔ اس لیے یہ حصّہ خاصہ طویل ہوتا ہے۔ حضرت علی اکبرؓ میدانِ جنگ میں جانے کے لیے رخصت ہوتے ہیں۔ اس موقعے کا یہ ایک بند دیکھیے ؎

چھوڑ کر روتا انھیں، خیمے سے اکبر نکلے ۔۔۔ پیچھے فرزند کے، روتے ہوئے سرور نکلے
پر عجب حال سے ہم شکلِ پیمبر نکلے ۔۔۔ مڑ کے تکتے تھے کہ خیمے سے نہ مادر نکلے
ماں کے رونے کی جو کانوں میں صدا آتی تھی
ٹکڑے ہوتا تھا جگر، چھاتی پھٹی جاتی تھی

(انیس)

۲.۱.۵.۱.۱.۴۔ رجز :۔ عرب میں رواج تھا کہ میدانِ جنگ میں جب حریفین ایک دوسرے کے آمنے سامنے اور آمادۂ پیکار ہوتے تھے تو نبرد آزمائی سے قبل ایک دوسرے کو للکارتے تھے اور اپنی اپنی شجاعت، دلیری، قوت و عظمت کا نہایت طاقت اور جوش سے برملا اظہار کرتے تھے۔ شعر میں اس موقعے کی تصویر کشی اور فریقین کے فخریہ اظہار کو اصطلاحاً "رجز" کہا جاتا ہے مرثیہ گویوں نے اپنے اکثر مرثیوں میں اس موقعے کی نہایت موثر اور جوشیلی تصویریں پیش کی ہیں۔ مثلاً حضرت امام حسینؑ کی زبانی یہ اشعار ؎

آگے بڑھوں جو تیر کو چلّے میں جوڑ کے ۔۔۔ بھاگیں خطا شعار کمانوں کو چھوڑ کے
بے کار کر دوں شیر کا پنجہ مروڑ کے ۔۔۔ پٹکوں زمین پر درِ خیبر کو توڑ کے
اُلٹوں طبق زمین کے یوں جھک کے زین سے
جس طرح جھاڑ دیتے ہیں گرد آستین سے

دنیا ہو اک طرف تو لڑائی کو سر کروں ۔۔۔ آئے غضب خدا کا اُدھر، رُخ جدھر کروں
بے جبرئیل کارِ قضا و قدر کروں ۔۔۔ اُنگلی کے اک اشارے میں شق القمر کروں
طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی
رکھ دوں زمیں پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی

انیس

۴.۱.۵.۱.۱.۴۔ رزم :۔ مرثیے کا یہ خاص الخاص حصّہ ہوتا ہے۔ ایک خیال ہے کہ اُردو مرثیوں میں رزم لکھنے کی روایت ضمیر نے شروع کی جسے دبیر اور ان سے زیادہ انیس نے بامِ عروج پر پہنچایا۔ مرثیے کا یہ حصّہ اس لحاظ سے سب سے زیادہ اہم ہے کہ اس میں واقعات

جنگ بہ تفصیل اور تمام جزئیات کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں۔ شاعرانہ فکر، زورِ تخیل اور قوتِ اظہار کے شاہکار اسی حصّے میں نظر آتے ہیں۔ فریقین کی تمام حرکات و سکنات پورے جوش و خروش کے ساتھ بیان کی جاتی ہیں۔ میدانِ جنگ کی ساری کیفیات کے مرقعے صفحۂ قرطاس پر اُتار دیے جاتے ہیں۔ متحرک اور سمعی پیکروں کی ایک لامتناہی دنیا اس حصّے میں سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مرثیے کا یہ وہ حصّہ ہے جو کسی قدر اُردو شاعری میں "رزمیہ" کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ مرثیے کا یہ اگرچہ محض ایک جزو ہے تاہم اس قدر مکمل اور بھرپور کہ یہ خود اپنے بہت سے ذیلی اجزا رکھتا ہے۔ مثلاً جنگ کی عمومی ہنگامہ آرائی، فوجوں کی تیاری اور سامانِ حرب، سپاہ کی جنگ کے لیے آمادگی اور بے چینی، اصل معرکہ آرائی کی تصویر کشی اور فنونِ جنگ کا ذکر، گھوڑے کی تعریف، اس کے سراپا کی تصویریں، اس کے غیظ و غضب اور تیز رفتاری کے مرقعے اور بہ طورِ خاص تلوار کی مختلف حالتوں کے نہایت پُر قوت بیانات مجموعی طور پر مرثیے کو نہایت جاندار و شاندار شاعرانہ شاہکار بنا دیتے ہیں۔ شاعر کی برق رفتار ذہنی حالتوں اور کیفیتوں کا اظہار رزم کے گوناگوں بیانات سے بہ خوبی ہوتا ہے۔

چند مثالیں پیش ہیں، جنگ کی ایک عمومی حالت اور اس سے پیدا شدہ خوف و دہشت کے ماحول کی نقش گری کے لیے یہ اشعار دیکھیے ؎

اللہ رے زلزلہ کہ لرزتے تھے دشت و در — جنگل میں چھپتے پھرتے تھے ڈر ڈر کے جانور
جنّات کانپ کانپ کے کہتے تھے الحذر — دنیا میں خاک اڑتی ہے اب جائیں ہم کدھر
اندھیر ہے، اٹھی برکت آب جہان سے
تو مل گیا زمیں کا طبق آسمان سے

(انیس)

جنگ کے لیے فوج کی تیاری اور سامانِ حرب کی یہ تصویر دیکھیے ؎

اُمڈی ہوئی تھی فوج پہ فوج اور دَل پہ دَل — تھے برچھیوں کے صورتِ مقراض پھل پہ پھل
خنجر وہ، جن کی آب میں تھی تلخیِ اجل — وہ گرز جن کے ڈر سے گرے دیو منہ کے بل
دو دو تبر تھے پاس ہر اک خود پسند کے
حلقوں پہ تھے بچھے ہوئے حلقے کمند کے

(انیس)

حضرت امام حسینؑ کے رفقا کی جنگ کے لیے آمادگی اور راہِ حق میں قربان ہو جانے کے لیے بے چینی اور بے قراری کی یہ متحرک تصویریں دیکھیے ۔

تنا ہوا بڑھا کوئی قبضے کو چوم کے   سنبھالا کسی نے رکھ لیا کاندھے پہ جھوم کے
بولا کوئی یہ غول ہیں کیا شام و روم کے   ٹکڑے اڑائیں گے عمر و شمرِ شوم کے
نامرد جو ہیں، آنکھ چراتے ہیں مرد سے
دونوں کو چار کر کے پھریں گے نبرد سے

دولا کھ سے نظر کسی غازی کی لڑ گئی   بل کھا کے زلف رُخ پہ کسی کے اکڑ گئی
چتون کسی کی شورِ دہل سے بگڑ گئی   منہ سُرخ ہو گیا، شکن ابرو پہ پڑ گئی
نکلا کوئی سمند کو رانوں میں داب کے
غصّے سے رہ گیا کوئی ہونٹوں کو چاب کے

بڑھ کر کسی نے تیر ملایا کمان سے   نیزہ کوئی ہلانے لگا آن بان سے
نعرہ کسی کا پار ہوا آسمان سے   تلوار کھینچ لی کسی صفدر نے میان سے
اک شور تھا کہ تلخ کیا ہے حیات کو
لاشوں سے چل کے پاٹ دو نہرِ فرات کو

(انیس)

جنگ سے قبل کی ان تصویروں کے بعد اصل معرکہ آرائی اور فریقین کی نبرد آزمائی کے یہ متحرک اور چلتے پھرتے مرقعے دیکھیے ۔

نیزے ہلے، وہ چل گئیں چوٹیں کہ الاماں   ہر طعن قہر کی تھی، قیامت کی ہر سناں
چنگاریاں اڑیں، جو سناں سے لڑی سناں   دو اژدہے گتھے تھے، نکالے ہوئے زباں
پھیلے شرر، پرندوں کی جانیں ہوا ہوئیں
شمعوں کی تھیں لوئیں کہ ملیں اور جدا ہوئیں

(انیس)

رزم آرائی کے دوران تلوار اور تلوار بازی کے جوہروں کو مرثیہ گویوں نے طرح طرح سے پیش کیا ہے اور بیانات میں آواز و نظر کی رفتار سے وہ کام لیا ہے کہ اس موقعے کی تصویروں پر سامعین اور قارئین کی نظریں کسی ایک جگہ رک ہی نہیں سکتیں۔ تلوار کے بیانات کو مولانا شبلی

مرثیہ گویوں کا سب سے بڑا موضوع قرار دیتے ہیں۔[1] اور واقعہ یہ ہے کہ تلوار کی تعریف، اس کی کاٹ اور تیزی و طراری کے بیانات میں مرثیہ گویوں نے قوتِ تخیل کے حیرت انگیز جوہر دکھائے ہیں۔ ان بیانات میں اردو زبان مردانہ لہجے کی عجب شان رکھتی ہے۔ یہ چند مثالیں پیش ہیں؎

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے — تنہی تھی بس تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے
پانی وہ خود پیے ہوئے تھی گھاٹ گھاٹ کے — دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے
کیا جانیے، ملا تھا مزہ کیا زبان کو
کھا جاتی تھی ہما کی طرح استخوان کو

ہر ہاتھ میں اُڑا کے کلائی نکل گئی — کوندی، گری، زمیں میں سمائی نکل گئی
کاٹی زرہ، دکھا کے صفائی نکل گئی — مچھلی تھی اک کہ دام میں آئی نکل گئی
چار آئینے کے پار تھی اس آب و تاب سے
جس طرح برق گر کے نکل جائے آب سے

چم خم وہ تیغ کا، وہ لگاوٹ، وہ آب و تاب — آتش کسی جگہ، کہیں بجلی، کہیں سحاب
سیلی تھی اک پری کے شکم پر کہ اس کی تاب — تیزی زباں میں وہ کہ فرشتوں کو دے جواب
جوہر سے اس کا جسم جواہر نگار تھا
گویا گلے میں حور کے ہیرے کا ہار تھا

پیاسی بھی خونِ فوج کی اور آب دار بھی — غل تھا کہ ایک گھاٹ میں پانی بھی، نار بھی
بجلی بھی، ابرِ تر بھی، خزاں بھی، بہار بھی — تلوار بھی، چھری بھی، سپر بھی، کٹار بھی
پانی نے اس کے آگ لگا دی زمانے میں
اِک آفتِ جہاں تھی لگانے بجھانے میں

(انیس)

رزم کے اس حصے میں حسینی سپاہ کے اسوار کے گھوڑوں کی مدح، سراپا غیظ و غضب او[ر] تیزی رفتار کے بیانات بھی خاصے کی چیز ہیں۔ زورِ تخیل کی خوب خوب داد دی گئی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

---

[1] موازنۂ انیس و دبیر: مکتبہ جامعہ ایڈیشن ص ۲۶۔

صفات وسراپا

جرأت میں رشکِ شیر، تو ہیکل میں پیل تن — پوئی کے وقت کبکِ دری، جست میں ہرن
بجلی کسی جگہ، تو کہیں ابرِ قطرہ زن — بن بن کے آنے جانے میں طاؤس کا چلن

سیماب تھا زمیں پہ، فلک پر سحاب تھا
دریا پہ موج تھا، تو ہوا پر عقاب تھا

افزوں ہے زلفِ حور سے خوش بوایال کی — دیکھیں تو لیں بلائیں سدا بال بال کی
پریاں خرامِ ناز میں شاگرد چال کی — غصے میں جست شیر کی، شوخی غزال کی

وہ حُسن تن پہ ساز کا، جو بن یراق کا
دُلدُل کے ہاتھ پانو، تو چہرہ براق کا

غصے میں انکھڑیوں کے اُبلنے کو دیکھیے — جوبن میں جھوم جھوم کے چلنے کو دیکھیے
سانچے میں جوڑ بند کے ڈھلنے کو دیکھیے — تھم کر کنوتیوں کے بدلنے کو دیکھیے

وہ تھوتھنی کہ غنچۂ سوسن سے تنگ کر
وہ انکھڑیاں، خجل ہوں ہرن جن کو دیکھ کر — انیس

غیظ وغضب کا عالم

مانندِ شیر غیظ میں آیا وہ پیل تن — آنکھیں اُبل پڑیں صفت آہوے ختن
ماری زمیں پہ ٹاپ کہ لرزا تمام بن — غُل پڑ گیا کہ گھوڑے پہ بھی لو چڑھا ہے رن

میخیں زمیں کی اس کی تگاپو سے ہل گئیں
دونوں کنوتیاں بھی کھڑی ہو کے مل گئیں

رفتار اور تیزی

سمٹا، جما، اُڑا، اِدھر آیا، اُدھر گیا — چمکا، پھرا، جمال دکھایا، ٹھہر گیا
تیروں سے اُڑ کے برچھیوں میں بے خطر گیا — برہم کیا صفوں کو، پرے سے گزر گیا

گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کی فگار تھا
ضربت تھی نعل کی کہ سروہی کا وار تھا — انیس

۵.۱.۵.۱.۱.۴ - شہادت : کربلائی مرثیے چونکہ ایک المناک تاریخی واقعے کو پیش کرتے ہیں، اس لیے ان میں سے ہر ایک کا اختتام حضرت امام حسینؓ یا ان کے رفقا میں سے جس

کے بارے میں وہ مرثیہ ہے، ان کی شہادت اور ماتم و بین کے بیانات پر ہوتا ہے۔ رزم گاہ میں جرأت، بہادری اور سپاہِ حریف کے بے شمار جنگ بازوں کو موت کے گھاٹ اتارنے کے بیانات کے بعد شہادت کا مرحلہ آتا ہے۔ مرثیوں میں دیگر اجزاء کی طرح یہ حصہ بھی بہت جاندار اور حزن و ملال کا شاہکار مُرقع ہوتا ہے۔ میدانِ جنگ میں بے مثال بہادری کے ساتھ حریفوں کے نرغے میں گھرے ہوئے معرکہ آرائی کرتے کرتے مجروح ہو کر گر جانے سے لے کر دم نکلنے تک کا عرصہ مرثیے میں شہادت کا حصہ ہوتا ہے، اس کے بعد ماتم و بین کا جزو شروع ہو جاتا ہے۔ حضرت علی اکبرؑ کی شہادت کا یہ دلدوز و پُر اثر منظر دیکھیے ؎

دیکھی[1] عجیب حالتِ فرزندِ نوجواں
پیکاں گلے میں، ہونٹوں پہ نکلی ہوئی زباں
تن پر جراحتِ تبر و خنجر و سناں
گردن تھی کج، بھری ہوئی آنکھوں میں پتلیاں
ٹاپوں سے مرکبوں کی جراحت پھٹے ہوئے
چہرہ سفید، خاک میں گیسو اَٹے ہوئے

حضرت امام حسینؑ لختِ جگر کی یہ حالتِ زار دیکھ کر فرماتے ہیں ؎

کیوں کھینچتے ہو پاؤں کو اے میرے گُل عذار
کیوں ہاتھ اُٹھا اُٹھا کے پٹکتے ہو بار بار
آنکھیں تو کھول دو کہ مرا دل ہے بے قرار
بیٹا! تمہاری ماں کو تمہارا ہے انتظار
بہنیں کھڑی ہیں در پہ بڑے اشتیاق میں
اکبرؑ! تمہاری ماں نہ جیے گی فراق میں

غش میں سنا جوں ہی علی اکبرؑ نے ماں کا نام
کس یاس کی نگاہ سے دیکھا سوئے خیام
سوکھی زباں دکھا کے یہ بولا وہ تشنہ کام
شدت یہ پیاس کی ہے کہ دشوار ہے کلام
اب اور کوئی دَم کا پسر میہمان ہے
امداد یا حسین اِک پانی میں جان ہے

فرمایا شہہ نے، اے علی اکبرؑ میں کیا کروں
پانی نہیں ہے مجھ کو میسر، میں کیا کروں
گھیرے ہیں نہر کو یہ ستم گر میں کیا کروں
کچھ بس نہیں مرا، مرے دلبر میں کیا کروں
اعدا نہ دیں گے بوند اگر لاکھ کد کریں
بیٹا! تمہاری ساقیِ کوثر مدد کریں

---

[1] حضرت امام حسینؑ نے۔

حضرت یہ کہتے تھے کہ چلا خلق سے پسر | اتنی زباں ہلی کہ "خدا حافظ اے پدر"
ہچکی جو آئی، تھام لیا ہاتھ سے جگر | انگڑائی لے کے رکھ دیا شہ کے قدم پہ سر

آباد گھر، لُٹا شہہ والا کے سامنے
بیٹے کا دم نکل گیا بابا کے سامنے

(انیس)

۶.۱.۱.۵.۱.۴۔ ماتم و بین :۔ عموماً یہ مرثیے کا آخری حصّہ ہوتا ہے اور رنج والم کے جذبات کی عکاسی کے لحاظ سے نہایت پُر اثر ہوتا ہے۔ درج بالا اشعار کے تسلسل میں بین کے یہ دو بند ملاحظہ کیجیے ؂

لکھتا ہے ایک راویِ غم گین و پُرملال | یعنی اُدھر ہوا علی اکبرؑ کا انتقال
نکلی حرم سے ایک زنِ فاطمہؑ جمال | گویا جنابِ سیّدہ کھولے ہوئے تھیں بال

تھی اس طرح سے رُخ پہ ضیا اس جناب کے
حلقہ ہو جیسے نور کا گرد آفتاب کے

چلّاتی تھی، ارے مرا پیارا ہے کس طرف | اے آسماں! وہ عرش کا تارا ہے کس طرف
اے ابرِ شام! چاند ہمارا ہے کس طرف | اے ارضِ کربلا! وہ سدھارا ہے کس طرف

ہے ہے، سناں سے جان گئی میہمان کی
میت کدھر کو ہے مرے کڑیل جوان کی

(انیس)

۶.۱.۱.۴۔ واقعتاً کربلائی مرثیے بہ لحاظِ موضوع متنوع اور ہمہ گیر شاعری کے بہت محدود امکانات رکھتے تھے لیکن مرثیہ گویوں کا یہ واقعی بڑا کمال ہے کہ انہوں نے اپنی بے پناہ تخلیقی قوت سے اس محدود میدان کو نہایت وسیع و ہمہ گیر بنا دیا اور اس صنف کو اعلیٰ اور عظیم شاعری کی صف میں لا کھڑا کیا۔ اس کے لیے انہوں نے انسانی رشتوں، جذبات و احساسات کی آفاقیت اور شعر کے جملہ محاسن کو ہر لمحہ پیشِ نظر رکھا۔ واقعہ نگاری، مختلف موقعوں کی تصویر کشی، اعلیٰ درجے کی کردار نگاری اور نازک سے نازک جذبے اور احساس کی ہو بہو لیکن نہایت موثر و دلآویز عکاسی کے علاوہ مناظرِ قدرت کے شگفتہ و بلیغ بیانات نے مرثیوں میں جان پیدا کر دی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنف محض رونے اور رلانے کے جذبے اور طرزِ اظہار تک

محدود نہیں رہی۔ شاعرانہ ہمہ گیری کے نقطۂ نظر سے مرثیے کی تمہید قصیدے کی تشبیب کی طرح خاصّے کی چیز ہوتی ہے۔ قصیدے کی تشبیب کی مانند مرثیے کی تمہید بھی موضوع کا تنوع رکھتی ہے۔ تمہید میں مرثیہ گویوں نے کہیں حضرت امام حسینؑ کے مکّے سے سفر، سفر کی تیاری، سفر کے پُرخطر حالات اور موسمی اثرات، اہلِ خانہ اور اہلِ شہر کے خدشات و اندیشوں کو سخن بند کیا ہے تو کہیں اپنی شاعرانہ عظمت اور بڑائی میں فخریہ اشعار لکھے ہیں۔ کہیں میدان کربلا میں حضرت امام حسینؑ اور ان کے رفقا کی آمد، قیام کے لیے جگہ کی تلاش اور خیمہ آرائی، اس جگہ کی ویرانی اور وحشت انگیزی کی تصویریں اتاری ہیں۔ کہیں یہ ہوا ہے کہ نہرِ فرات کے کنارے قافلۂ حسینی قیام پذیر ہے، صبح کی سپیدی نمودار ہو رہی ہے تو صبح کے وقت کو اس کی ساری شگفتگی اور تازگی کے ساتھ مرثیے کی تمہید بنا لیا گیا ہے اور یہ تمہید وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جوں جوں دن چڑھتا ہے اور گرمی میں شدت پیدا ہوتی ہے، ایک احساس سے دوسرے احساس کو سمیٹتی ہوئی آگے بڑھتی رہتی ہے یہاں تک کہ مرثیے کا اصل موضوع یعنی رزم و شہادت کا اس سے نہایت فطری انداز میں سلسلہ قایم ہو جاتا ہے۔ صبح کے مناظر اور گرمی کی شدت کی تصویریں اتارنے میں مرثیہ گویوں نے محاسن شعری مثلاً تشبیہہ و استعارے اور صنائع بدائع سے وہ زبردست اور قادرانہ کام لیا ہے کہ یہ صنف نہ صرف یہ کہ اردو کی اصنافِ سخن میں ایک محترم اور مہتم بالشان صنف کے درجے پر پہنچ گئی بلکہ عالمی ادب میں نیچرل شاعری کی صف اول میں جا بیٹھی۔ صبح اور گرمی کی یہ تصویریں دیکھیے ؎

صبح: وہ دشت، وہ نسیم کے جھونکے، وہ سبزہ زار — پھولوں پہ جابجا وہ گہرہائے آب دار
اُٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار — بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیبِ گلشنِ زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے — انیس

گرمی: شیر اُٹھتے تھے نہ دھوپ کے مارے کچھار سے — آہو نہ منہ نکالتے تھے سبزہ زار سے
آئینہ مہر کا تھا مکدر غبار سے — گردوں کو تپ چڑھی تھی زمیں کے بخار سے
گرمی سے مضطرب تھا زمانہ زمین پر
بھُن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر — انیس

۴.۱.۱.۷ - اس جائزے کو مرثیہ اور فنِ مرثیہ پر کوئی مبسوط و جامع جائزہ نہ سمجھا جائے۔

یہاں محض اُن چند موضوعاتی پہلوؤں کی نشان دہی کی گئی ہے جن سے کہ اس صنف کی صنفی شناخت قایم ہوتی ہے۔ مثالیں اگرچہ صرف ایک مخصوص ہیئت یعنی مسدس سے تعلق رکھتی ہیں، لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیے کہ مرثیے کے لیے بھی ایک ہیئت مخصوص رہی ہے۔ شروع میں عرض کیا جاچکا ہے کہ قدیم مرثیوں اور عصر حاضر کے مرثیوں میں اور بھی دوسری ہیئتیں مثلاً چو مصرعہ (دو بیتی)، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس، غزل، مثنوی وغیرہ کا بھی استعمال ہوا ہے۔ لہٰذا مرثیے کی صنفی شناخت کا واحد وسیلہ اس کا مخصوص موضوع ہے، ہیئت نہیں۔

۴۰۱۰۱۰۸۔ واقعاتِ کربلا کے علاوہ جو مرثیے کسی شخص کی موت پر اظہارِ غم کے لیے لکھے جاتے ہیں، انہیں کربلائی مرثیوں سے الگ کرنے کی خاطر "شخصی مرثیے" کہا جاتا ہے۔ اردو میں اس نوع کے مرثیوں کی بھی کمی نہیں۔ کربلائی مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت پسندیدہ اور مقبول بھی ہوئی لیکن شخصی مرثیوں کے لیے کسی ہیئت کی تخصیص نہیں۔ غالب نے مرثیہ عارف غزل میں، حالی نے مرثیہ غالب ترکیب بند میں، اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں لکھا۔ چکبست نے شخصی مرثیے مسدس میں لکھے۔ شخصی مرثیوں میں بھی مرنے والے کے اوصافِ حمیدہ کا ذکر اور اُسے عقیدت مندانہ خراج پیش کیا جاتا ہے، چند اشعار دیکھیے ؎

بلبلِ ہند مر گیا ہیہات — جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں نکتہ سنج نکتہ شناس — پاک دل پاک ذات پاک صفات
شیخ اور بذلہ سنج شوخ مزاج — رند اور مرجعِ کرام و ثقات
لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھٹھول — سو تکلّف اور اس کی سیدھی بات
دل میں چبھتا تھا وہ اگر بہ مثل — دن کو کہتا دن اور رات کو رات
ہو گیا نقش دل پہ جو لکھا — قلم اس کا تھا اور اس کی دوات
تھیں تو دلّی میں اس کی باتیں تھیں — لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات
اس کے مرنے سے مر گئی دِلّی — خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات
یاں اگر بزم تھی تو اس کی بزم — یاں اگر ذات تھی تو اس کی ذات

ایک روشن دماغ تھا نہ رہا
شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

(حالی: مرثیہ غالب)

۴۰۱۰۸۰۱ ـ "شخصی مرثیے" کی اصطلاح آج کل زیادہ رائج نہیں ہے بلکہ "مرثیہ" اپنے سیاق و سباق کے اعتبار سے "شخصی" یا "کربلائی" سمجھا جاتا ہے۔ عام طور پر یوں کہتے ہیں کہ مثلاً وحید اختر نے حضرت علی اصغرؑ پر مرثیہ لکھا ہے اور مثلاً صفی لکھنوی نے حالی کا مرثیہ لکھا ہے یعنی جو مرثیے کربلا کے واقعات سے متعلق ہیں۔ ان کے لیے "پر" اور دوسری طرح کے مراثی کے لیے "کا" کی علامت استعمال ہوتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کربلا کے واقعات پر مراثی کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے ذہن میں کربلائی کرداروں سے زیادہ وہ سارا المیہ ہوتا ہے جو کربلا میں آلِ رسول پر گزرا۔ دوسرے اشخاص یا موضوعات پر لکھے ہوئے مراثی میں شخصی حوالہ زیادہ فوری ہوتا ہے۔ کربلائی مرثیوں میں واقعات کو اور کسی شخصیت کے مرثیے میں "شخص" کو مدِ نظر رکھا جاتا ہے اس لیے واقعے کی مناسبت سے "پر" اور شخص کی مناسبت سے "کا" کا استعمال کیا جاتا ہے۔ لہٰذا یہ امر مسلّم ہے کہ کربلائی مراثی کا ذکر کرتے وقت ہم "مرثیہ" کا تصور ایک ایسی صنف کے طور پر کرتے ہیں جو کربلا میں پیش آئے جملہ واقعات سے متعلق ہو، محض کسی شخص کی ذات سے نہیں۔

۴۰۱۰۲ ـ واسوخت

۴۰۱۰۲۰۱ ـ اردو شاعری میں چار بڑی اور اہم اصناف (غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ) کے علاوہ کچھ اور بھی چھوٹی موٹی اصناف رائج رہی ہیں، جن میں سے بعض خاصی اہم اور دلچسپ بھی ہیں اور جن کی اپنی ایک مخصوص روایت رہی ہے۔ انہیں میں سے ایک صنف واسوخت کی ہے۔

۴۰۱۰۲۰۲ ـ واسوخت اس لحاظ سے ایک دلچسپ صنف ہے کہ اس میں غزل کے روایتی عاشق کی نیازمندی اور خود سپردگی کے بجائے اس کے پندار و خودداری کا اظہار ہوتا ہے عشقیہ شاعری کی اس فضا میں جہاں ہر بلندی، ہر خوبی اور ہر آسایش محبوب کے قدم چومتی تھی اور ہر پستی، ہر خرابی اور ہر مصیبت بے چارے عاشق کی بلا شرکتِ غیرے تقدیر ہوا کرتی تھی، واسوخت کا یہ انداز یقیناً حبس کے ماحول میں تر و تازہ اور شگفتہ ہوا کا ایک نرم و جاں فزا جھونکے کا درجہ رکھتا، اگر اس کی قدر و قیمت کا ہمارے شاعروں نے صحیح اندازہ کر کے اس صنف کو باوقار بنایا ہوتا۔ مگر ایسا نہیں ہوا۔

۴۰۱۰۲۰۳ ـ اس اصطلاح کا اطلاق ایک ایسی شعری تخلیق پر کیا جاتا ہے، جس میں عاشق

خلاف عادت وروایت معشوق سے نہ صرف بے پروائی، بے التفاتی اور بے زاری برتتا ہوا نظر آتا ہے بلکہ اپنی فطرت کے برعکس جرأتِ اظہار کا ثبوت دیتے ہوئے اُسے کھری کھری اور جلی کٹی بھی سُنا دیتا ہے۔ صاف گوئی اور بالخصوص جرأتِ اظہار کی اس صفت کی وجہ سے عاشق کی سیرت چمک اٹھنے کے اس صنف میں خاصے امکانات تھے مگر ہوا یہ کہ یہ صنف مبتذل اور عامیانہ خیالات میں اُلجھ کر اپنی وقعت کھو بیٹھی، جس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ کم و بیش یہ صنف بھی ریختی کی طرح ایک زوال پذیر معاشرے کی پیداوار تھی۔

۴۰۱۰۲۰۴۔ بہر کیف اس صنف کی کل موضوعاتی کائنات یہ ہے کہ عاشق اپنے محبوب کی بے التفاتی، جفا کیشی اور ستم شعاری سے تنگ آ کر اپنی زبان کھولنے کی جرأت کرتا ہے اور اُسے کھلے لفظوں میں یہ باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ تیرے حسن کی جو کچھ بھی قدر و قیمت اور اہمیت ہے، وہ ہمارے بے لوث اور شدید جذبۂ عشق ہی کی بدولت ہے، ورنہ ہمارا عشق ایک اٹل حقیقت نہ ہوتا تو تیری اہمیت کیا تھی۔ ہم سے اور ہمارے عشق سے پہلے تیری جانب التفات کرتا ہی کون تھا؟ ہمارے عشق اور ہماری توجۂ خاص ہی نے تجھے اور تیرے حسن کو مشہور اور قابلِ توجہ کیا۔ اب تو ہے کہ ہم ہی سے بے نیاز اور بے پروا ہو گیا ہے۔ اگر تیرا یہی طرزِ عمل اور یہی طور ہے تو جا اب ہمیں بھی تیری کوئی پروا نہیں۔ تجھ سے بہتر اور تجھ سے زیادہ حسین معشوقوں کی اس دنیا میں کوئی کمی نہیں۔ ہم کوئی اور معشوق ڈھونڈ لیں گے اور اس کے ساتھ یارانہ بڑھا کر ہم تجھے رشک و حسد کا پیکر بنا دیں گے ؎

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی   تو نہیں اور سہی، اور نہیں اور سہی

یہ ہے اس صنف کا کل فلسفہ جسے ہم صرف ایک لفظ "دھمکی" سے تعبیر کر سکتے ہیں، جس سے اس کی موضوعاتی تنگ دامانی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

۴۰۱۰۲۰۵۔ اس سکڑی ہوئی موضوعاتی کائنات کے باوجود اس صنف کی اساس ایک مخصوص جذبے پر تھی، اس لیے مثنوی کے برعکس اس صنف میں داستان یا کرداروں کا سہارا لیے بغیر جذبات کی اعلیٰ اور مرتفع سطح کے اظہار کی خاصی گنجایش پیدا کی جا سکتی تھی، مگر یہ سب کچھ اس لیے نہ ہو سکا کہ یہ صنف بھی ایک نئے اور منحرفانہ اندازِ نظر کو اپنانے کے باوجود اپنے آپ کو مصنوعی فضا، روایتی، پامال اور فرسودہ باتوں سے محفوظ نہ رکھ سکی۔ اگر شخصی واردات اور عشق کے پندار کے اظہار میں اجتہادانہ روش اور مردانہ عزم و استقلال کی ڈگر اختیار کی جاتی،

اور معشوق کو محض دھمکی دینے تک ہی موضوع کو محدود نہ رکھا جاتا تو واسوخت کی ترقی ممکن تھی

۴۰۱۰۲۰۶ - ایسا لگتا ہے کہ "واسوخت" کا لفظ "واسوختن" سے مشتق ہے اور جس کے اصطلاحی معنی یہ ہیں کہ عاشق اپنے معشوق سے اُکتا کر اس کی طرف سے منہ موڑ لے۔ واسوخت، جیسا کہ عرض ہوا، اگرچہ از خود ایک محدود المعنی صنف ہے، لیکن اس کی یہ تعریف اُسے اور زیادہ محدود کر دیتی ہے۔ واسوخت کا دائرہ کار بہ حیثیت ایک صنفِ سخن کے بہر حال اس تعریف سے کسی قدر وسیع ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر کے الفاظ میں واسوخت کی صحیح تعریف یوں ہے :

> "واسوخت وہ صنفِ سخن ہے، جس میں عاشق، معشوق کی متلون مزاجی، کج ادائی اور ہرجائی پن سے تنگ آکر اس کو جلی کٹی سُناتا ہے اور غم و غصہ کے عالم میں کسی دوسرے معشوق سے محبت کرنے کی دھمکی دیتا ہے۔ معشوق اس سے سراسیمہ ہو کر عاشق سے ازسرِ نو قول و قرار کرتا ہے اور عاشق و معشوق کے درمیان صلح و صفائی ہو جاتی ہے۔"
>
> (ماہنامہ "زنجیر" بھوپال: اپریل ۱۹۶۴ء)

۴۰۱۰۲۰۷ - کہیں اور دل لگانے کی دھمکی، اس کے نتیجے میں تجدیدِ محبت اور صلح صفائی کی اس صورت ہی نے دراصل اس صنف کو مؤثر اور بڑی صنف بننے کے امکانات سے دُور رکھا۔ ورنہ بہ صورت دگر ناکامیِ عشق کے المیہ کو سوز و گداز کے ساتھ پیش کیا جا سکتا تو یہ صنف اپنے نام "واسوخت" کی معنویت کو برقرار رکھ سکتی تھی۔

۴۰۱۰۲۰۸ - بہرحال یہ صنفِ سخن اپنے موجود سیاق و سباق کی وجہ ہی سے صنفی شناخت رکھتی ہے، اس کے لیے کوئی شعری ہیئت مخصوص نہیں رہی۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ ابتدا میں واسوخت مثمن یعنی آٹھ مصرعوں کی ہیئت میں لکھے جاتے تھے۔ ہر ایک بند کے اوّلین چھ مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور ٹیپ کا شعر کسی اور قافیے میں ہوتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ میر تقی میر نے اس ہیئت سے انحراف کیا اور واسوخت کے لیے مسدس یعنی چھ مصرعوں کی ہیئت اختیار کی ؎

تنگ اب حد سے زیادہ ہوئے ہیں یاد رہے — بس بہت ہی ترے اطوار سے ناشاد رہے
کب تک اس طور کوئی اے ستم ایجاد رہے — دن کو بیدار رہے، رات کو فریاد رہے

ہے قریب اب کہ ترے کوچے سے اُٹھ کر جاویں
بے حمیت ہی ہمیں کہیو اگر پھر آویں

(میر)

ہیئت میں میر کی اس منحرفانہ روش کے بعد سے مسدس اس صنف کے لیے ایک معیاری ہیئت سمجھی جاتی رہی مگر پھر بھی محض مسدس ہی اس کی ہیئتی شناخت نہ بنی کیونکہ آتش، مومن اور ہمارے زمانے میں فیض نے بعض دوسری ہیئتوں میں بھی واسوخت لکھے۔ غزل کی ہیئت میں مومن کے ایک واسوخت کے یہ چند اشعار دیکھیے ؎

اب اور سے لو لگائیں گے ہم ۔۔۔ جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم
برباد نہ جائے گی کدورت ۔۔۔ کیا کیا تری خاک اڑائیں گے ہم
دل دے کے اک اور لالہ رو کو ۔۔۔ ہر داغ پہ داغ کھائیں گے ہم
لب کا ترے دعوئے مسیحی ۔۔۔ مر، اور پہ، آزمائیں گے ہم
گر تیری طرف کو بے قراری ۔۔۔ کھینچے گی تو لوٹ جائیں گے ہم
گر دیکھ کے ہنس دیا ہمیں تو ۔۔۔ منہ پھیر کے مسکرائیں گے ہم
پھر تیری ہوا کا دم بھرا تو ۔۔۔ جی ہی کو ہوا بتائیں گے ہم

بت خانۂ چیں ہو گر ترا گھر
مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

۴.۱.۳ ۔ شہر آشوب

۱.۳.۱.۴ ۔ سماجی مسائل کے تخلیقی اظہار کے لیے اس صنف میں خاصی گنجایش تھی، لیکن ہمارے کلاسیکی شعرا نے اس سے قرار واقعی فائدہ نہیں اٹھایا۔ اس کا نام اس کے مخصوص موضوع کی طرف نہایت واضح اشارہ کرتا ہے یعنی یہ وہ صنف ہے جس میں کسی شہر کے پُر آشوب حالات کا محاکمہ کیا جائے۔ شہر ہو یا دیہات، ملک ہو یا کوئی قوم، ان پر اگر کوئی تباہی آتی ہے یا انہیں کسی بربادی یا نا مساعد حالات و واقعات سے دوچار ہونا پڑتا ہے، تو یہ محض کسی ایک شہر یا خطے کا مسئلہ نہیں رہ جاتا بلکہ یہ ایک انسانی مسئلہ بن جاتا ہے۔ لہٰذا شہر آشوب دراصل وہ مخصوص نظم ہے جس میں بربادیوں اور تباہ کاریوں کو دردمندی کے ساتھ پیش کیا جائے۔ سیاسی، سماجی اور اقتصادی بدنظمی اور مفلوک الحالی کے پُر اثر اور دردمندانہ بیانات کے لیے جہاں شاعر کا ایک طرف زرخیز تخلیقی ذہن کا مالک ہونا ضروری ہے وہاں یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا اپنے معاشرے، ماحول اور زندگی سے نہایت گہرا رشتہ ہو۔ اس کی

نظر میں دراکی اور مشاہدے میں عمق ہو اور وہ چھوٹی سے چھوٹی اور معمولی سے معمولی باتوں میں غیر معمولی تخلیقی معنویت پیدا کر سکتا ہو۔

۴.۱.۲.۲۔ شہر آشوب کی صنفی شناخت اس کے مخصوص موضوع پر منحصر ہوتی ہے۔ اس کے لیے کوئی ہیئت مختص نہیں رہی۔ چنانچہ شاعروں نے شہر آشوب مختلف ہیئتوں میں لکھے۔ مثلاً غزل کی ہیئت میں بھی لکھے اور مثنوی، مخمس اور مسدس کی ہیئتوں میں بھی۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ہیئت پرستانہ رجحان کی وجہ سے انہیں ہیئت کی بنا پر کبھی قصیدہ کہا گیا اور کبھی مخمس یا کچھ اور۔ اگر کوئی شہر آشوب غزل کی ہیئت میں ہے تو اس نوع کے شہر آشوب پر "قصیدۂ شہر آشوب" کا عنوان چسپاں کیا گیا۔ اگر مخمس میں ہے تو اسے "مخمس بہ طرز شہر آشوب" کا نام دیا گیا۔ اگر اس صنف کے سلسلے میں صرف موضوع کو مدِ نظر رکھا گیا ہوتا تو اس قسم کی اُلجھنیں پیدا نہ ہوتیں۔ حاتم اور سودا کے وہ شہر آشوب جن میں ان زمانوں کے انتشار، رئیسوں کی مفلوک الحالی اور تنخواہ داروں کو تنخواہ کے نہ ملنے کی وجہ سے ان کی عسرت کے مرقعے اُتارے گئے ہیں، غزلیہ ہیئت کی وجہ سے خواہ مخواہ قصیدہ کہلاتے ہیں حالانکہ ان کا موضوع وہی ہے جو نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوب کا ہے اور جو مخمس کی ہیئت میں ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ حاتم اور سودا کے غزل والی ہیئت کے شہر آشوب محض ہیئت کی بنا پر قصیدہ کہلاتے ہیں اور نظیر اکبر آبادی کا مخمس کی ہیئت والا شہر آشوب موضوع کی وجہ سے شہر آشوب کہا جاتا ہے۔ ایک صنف کی شناخت کے لیے یہ دُہرا معیار کیوں؟ یہ امر یہ سوال یقیناً پیدا کرتا ہے کہ آخر شہر آشوب کی صنفی شناخت موضوع پر مبنی ہونی چاہیے یا ہیئت پر؟ بالفرض اگر ہم ہیئت کو اس معاملے میں بنائے ترجیح قرار دیں تو کس ہیئت کو؟ غزل (یا قصیدہ) کو یا مخمس کو یا مسدس کو یا کسی اور ہیئت کو؟ ظاہر ہے کہ یہ ساری کی ساری ہیئتیں تو اس کی شناخت کا پیمانہ بن نہیں سکتیں اس لیے عافیت اسی میں ہے کہ یہاں ہیئت کے تصور سے صرفِ نظر کیا جائے اور موضوع کو اس کی صنفی شناخت کا واحد وسیلہ سمجھا جائے۔ یہاں دو مثالیں دیکھیے، ایک ایسے شہر آشوب کی جو غزل کی ہیئت میں ہے اور دوسری اس شہر آشوب کی جو مخمس کی ہیئت میں ہے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہیئتوں کے اختلاف کے باوجود دونوں میں موضوع کی یکسانیت ہے۔

گھوڑا لے، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی تنخواہ کا پھر عالم بالا پہ مکاں ہے

گزرے ہے سدا یوں علفِ دانے کی خاطر شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے یاں ہے

کوئی سر پہ کیے خاک، گریباں کسو کا چاک　　کوئی رووے ہے سر پیٹ، کوئی نالہ کناں ہے
سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت　　دکھن میں بکے وہ، جو خرید صفاہاں ہے
ہر صبح یہ خطرہ ہے کہ طے کیجیے منزل　　ہر شام بہ دل وسوسۂ سود و زیاں ہے
دنیا میں تو آسودگی رکھتی ہے فقط نام　　عقبیٰ میں، یہ کہتا تھا کوئی، اس کا نشاں ہے

(سودا)

بے روزگاری نے یہ دکھائی ہے مفلسی　　کوٹھے کی چھت نہیں ہے، یہ چھائی ہے مفلسی
دیوار و در کے بیچ سمائی ہے مفلسی　　ہر گھر میں اس طرح سے بھر آئی ہے مفلسی
پانی کا ٹوٹ جاوے ہے جوں ایک بار بند

سوداگروں کو سود، نہ بیوپاری کو فلاح　　بزاز کو ہے منفع، نہ پنساری کو فلاح
دلاّل کو ہے یافت، نہ بازاری کو فلاح　　دکھیا کو فائدہ، نہ پسنہاری کو فلاح
یاں تنگ ہوا ہے آن کے لوگوں کا کاربند

جو گھوڑا اپنا بیچ کے، زیں کو گرو رکھیں　　یا تیغ اور سپر کو لیے چوک میں پھریں
پٹکا جو بکتا آوے، تو کیا خاک دے کے لیں　　جب پیش قبض بک کے، پڑے روٹی پیٹ میں
پھر اس کا کون مول لے وہ چھچھے دار بند

(نظیر اکبر آبادی)

ان دونوں مثالوں میں عمداً متحد المضمون اشعار کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ دونوں کی ہیئتوں کے اختلاف کے باوجود دونوں کا موضوع بڑی حد تک یکساں ہے اور اسی بنا پر دونوں صنفاً شہر آشوب ہیں جبکہ ہیئت کو بنائے ترجیح قرار دینے کی صورت میں اوّل الذکر کو قصیدہ کہا جائے گا اور دوسرے کو مخمس، لہٰذا اس صنف کی واحد پہچان موضوع سے ہوتی ہے کہ ہر شہر آشوب میں افلاس، مفلوک الحالی اور اقتصادی بدحالی کے نقشے کھینچے جاتے ہیں خواہ وہ کسی بھی ہیئت میں کیوں نہ ہو۔

۲

اصناف : جن کی شناخت موضوع نہ ہئیت

۱.۲.۰۴ نظم

۱.۱.۲.۰۴ ۔ ہماری کلاسیکی تنقید میں "نظم" سے جملہ شاعری مراد لی گئی ہے، لہٰذا ابلاغت کی دستیاب کتابوں میں یہ لفظ ان ہی معنوں میں استعمال ہوا ہے لیکن یہاں ہماری مراد نظم سے وہ مخصوص صنفِ سخن ہے جسے بالعموم ہم غزل کے مقابلے پر رکھتے ہیں۔

۲.۱.۲.۰۴ ۔ غزل کی ہیئت مخصوص ہوتی ہے۔ نظم کے لیے کسی خاص ہیئت کی تخصیص نہیں۔ غزل کے اشعار میں باہمی تسلسل نہیں ہوتا لیکن نظم کے اشعار موضوع اور خیال کے اعتبار سے ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں، چنانچہ یہ وہ صنفِ سخن ہے جو غزل کے مقابل ہر زمانے میں موجود رہی ہے اور جس کی مثالیں قلی قطب شاہ سے لے کر عہدِ جدید تک بہ کثرت ملتی ہیں۔

۳.۱.۲.۰۴ ۔ معنوی اعتبار سے "نظم" ایک نہایت بسیط و وسیع اور ہمہ گیر اصطلاح ہے یہاں تک کہ اگر اصنافِ سخن میں سے غزل کو منہا کر دیا جائے تو دیگر تمام اصناف مثلاً قصیدہ، مثنوی مرثیہ، واسوخت اور شہر آشوب درحقیقت نظم ہی کے مختلف موضوعات و اسالیب قرار پائیں گے یعنی ہر وہ شعری تخلیق جو خیال کی ریزہ کاری پر نہیں خیال و فکر کی شیرازہ بندی، تسلسل اور ربط پر مبنی ہے وہ وسیع تر معنوں میں نظم ہے۔ لیکن نظم سے یہاں ہماری مراد نہ قصیدہ ہے، نہ مرثیہ، نہ مثنوی، نہ شہر آشوب، نہ واسوخت بلکہ وہ صنف ہے جسے ہم محض "نظم" ہی کہتے ہیں۔

۴.۱.۲.۰۴ ۔ "نظم محض" یا وزیر آغا کے الفاظ میں خالص نظم[۱] کا بہ حیثیت صنفِ سخن زیادہ صحیح تصور جدید تناظر میں واضح ہوگا۔ غزل کے ماسوا دیگر اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، مرثیہ وغیرہ کا جدید شاعری میں وہ رواج باقی نہیں رہا جو کلاسیکی شاعری میں تھا اور جہاں یہ چاروں

---

[۱] اُردو شاعری کا مزاج۔

اصناف اُردو شاعری کی اہم اور بڑی اصناف سمجھی جاتی تھیں۔ عہدِ جدید میں نظم کے ارتقا اور اس کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اسے اُردو شاعری کی پانچویں اہم اور بڑی صنف قرار دیا جاسکتا ہے بلکہ موجودہ عہد میں تو اگر غزل کے دوش بدوش کوئی صنفِ سخن زندہ ہے اور پوری طاقت و توانائی کے ساتھ آگے بڑھی اور بڑھ رہی ہے تو وہ نظم ہی ہے اس لحاظ سے جدید شاعری کی سب سے بڑی دو ہی اصناف غزل اور نظم ہیں۔

۴.۲.۱.۵ - ایک مخصوص اور معروف صنفِ سخن کی حیثیت سے نظم نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور حالی کے زمانے سے اس کی روایت کا استحکام ہوتا ہے۔ شاعر کی حیثیت سے نظیر اکبر آبادی، حالی، اقبال، چکبست، جوش، فیض، ن م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان، سردار جعفری، مخدوم وغیرہ کی شناخت اسی صنف سے وابستہ ہے۔

۴.۲.۱.۶ - نظم موضوعات اور ہیئتوں کے لحاظ سے اس قدر متنوع اور ہمہ گیر صنف ہے کہ اس کے ساتھ کسی ایک یا چند موضوعات اور ہیئتوں کو مختص نہیں کیا جاسکتا۔ زندگی کے ہر واقعہ، ہر واردات، ہر مظہر، ہر رنگ، ہر جذبہ، ہر احساس، ہر کیفیت کو نظم کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لہٰذا یہ صنف موضوعاً موضوعی اصناف کی صف میں بھی نہیں بٹھائی جاسکتی اور نہ اسے موضوعی ہیئتی اصناف کے خانے میں رکھا جاسکتا ہے اور نہ ہیئتی اصناف میں اسے شمار کیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت بھی نہیں ہے۔ قدیم زمانے ہی سے یہ مختلف ہیئتوں میں پیش کی جاتی رہی ہے۔ مسمط کی جملہ شکلوں یعنی مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر کے علاوہ غزل، مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند اور انگریزی شاعری کے اثر سے اُردو میں رواج پانے والی مغربی ہیئتوں مثلاً نظم معریٰ اور آزاد نظم میں اس صنف کو پیش کیا گیا ہے۔

۴.۲.۲ - گیت

۴.۲.۲.۱ - اُردو شاعری کا بیش تر سرمایہ چونکہ فارسی اور عربی سے حاصل ہوا ہے، اس لیے بلاغت کی کتابوں میں اس صنفِ سخن کا، جو ہندی الاصل ہے، ذکر نہیں ملتا۔ اُردو میں گیت ہندی شاعری کے اثر سے داخل ہوا۔ ہماری شعری اصناف میں اس کا ذکر کم از کم آج کے زمانے میں ناگزیر ہے۔

۴.۲.۲.۲ - صنف کے لحاظ سے گیت بھی موضوعات کا تنوع رکھتا ہے، اس لیے نظم کی طرح اسے

بھی کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا جا سکتا۔ جذبہ و احساس کی نازک تر اور باریک سے باریک کیفیات گیت کا موضوع بن سکتی ہیں۔ عشق، بھگتی، عبادت، محنت، رزم، بزم غرض کہ ہر وہ شے جو انسانی احساس کا حصہ ہے، گیت میں اس کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔

۴۰۲۰۲۰۳۔ اصلاً گیت کا مزاج ان کیفیات کا آئینہ دار ہے جنہیں نسوانی کہا جاتا ہے یعنی شاعری کی یہ وہ صنف ہے جس میں نغمہ و صوت کے آمیزے سے نسوانیت کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ عورت کی وہ دل آویز اور مکمل شخصیت جو کسی اور صنفِ سخن کے قالب میں نہیں سما سکتی، گیت کے رنگ و آہنگ میں بہ کمال و خوبی رچ بس جاتی ہے۔ بہ قول وزیر آغا:

"گیت میں عورت کی نسوانیت سمٹ کر یک جا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز جسم کا لوچ، یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہو گئے ہیں۔"

(اردو شاعری کا مزاج: ص ۱۶۴)

۴۰۲۰۲۰۴۔ گیت کی ایک مخصوص و منفرد تہذیبی و تمدنی فضا ہے۔ ہندوستان کے تمدنی ورثے میں محبت اور نغمے کی آمیزش سے پیدا ہونے والی نہایت لطیف و دل کش روایت بھی شامل ہے چنانچہ گیت شاعری کا وہ اُسلوب ہے جہاں محبت اور نغمے کا سنگم پوری لطافت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو گیت کی صنف دراصل موسیقی کا ایک صوتی اُسلوب ہے، اس لیے اس کے بین السطور کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں مثلاً ترنم اور لے اور جھنکار اور تھاپ وغیرہ۔ دیکھا جائے تو گیت دراصل پڑھنے سے زیادہ سُننے کی چیز ہے جس طرح ڈرامہ پڑھنے سے زیادہ دیکھنے کی چیز ہے۔ ڈرامہ عمل (Action) اور گیت سُر اور تال کے ذریعے ہی موثر تخلیقی اظہار کر پاتے ہیں۔ لہٰذا کامیاب ڈرامہ وہ ہے جس کے منظر و پس منظر اور مکالموں میں عمل کی بھرپور قوت موجود ہو اور کامیاب گیت وہ ہے جس کے بولوں اور مصرعوں کے بطن میں نغمہ موجیں مار رہا ہو۔

۴۰۲۰۲۰۵۔ عورت جب مرد سے والہانہ عشق کرتی ہے تو تخلیقی فنون میں اس کا بہترین اظہار رقص اور گیت میں ہوتا ہے اور یہ خاص ہندوستانی فنون ہیں جن کی ایک نہایت اور مضبوط روایت ہے۔ اردو شاعری کی کسی صنف میں اگر ہندوستانی مزاج کی صحیح اور مکمل عکاسی نظر آتی ہے تو وہ گیت ہے۔

۴۰۲۰۲۰۶۔ غزل کے برخلاف گیت میں عورت عاشق کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور مرد اس کا

محبوب ہوتا ہے۔ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے سبب گیت کو ریختی سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے اس لیے کہ ریختی، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، سوقیانہ، کثیف اور مبتذل خیالات کی پروردہ ہے جبکہ گیت لطیف و متین، مہذب و شائستہ اور پاکیزہ و شریفانہ جذبات و محسوسات کے اظہار کا ایک نہایت پُر اثر ذریعہ ہے۔

۴.۲.۲۰۷۔ نسوانیت اور عورت کی جانب سے اظہارِ عشق کے ان مخصوص اوصاف کی وجہ سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ صنفِ سخن کی حیثیت سے گیت کا محض یہی میدان ہے یا صرف یہی اس کا مخصوص موضوع یا مزاج ہے۔ گیت کی موضوعاتی کائنات بہت وسیع ہے۔ یہ انسان اور انسان کی فطرت، عمل، جذبے، احساس اور اس کے تمام تر خارجی و داخلی مسئلوں سے جڑی ہوئی ہے۔ چنانچہ عاشقانہ گیتوں کی کیف و نشاط اور سوز و گداز سے مملو کیفیتوں کے علاوہ دیگر موضوعات پر مشتمل محسوسات کے حامل گیتوں کی بھی اُردو شاعری میں کمی نہیں۔ وطن سے محبت، بہادری، جاں بازی اور جنگجویانہ جوش و خروش سے بھرے ہوئے گیت بھی ہیں۔ اور ملاحوں، مزدوروں، مچھیاروں، کسانوں وغیرہ کے گیتوں کے علاوہ رسم و رواج، شادی بیاہ اور تہواروں اور موسموں پر بھی کافی گیت لکھے گئے ہیں۔ لہٰذا یہ صنف موضوعات کا خاصہ تنوع رکھتی ہے اور اس لیے اس کی صنفی شناخت کسی خاص موضوع پر انحصار نہیں کرتی۔

۴.۲.۲۰۸۔ یہی صورت اس کی ہیئت کی ہے، یعنی گیت کے لیے کوئی خاص ہیئت مخصوص نہیں رہی اور نہ اب ہے۔ اس لیے، جیسا کہ عرض کیا، اس کی صنفی شناخت نہ کسی خاص موضوع سے ہے اور نہ کسی خاص ہیئت سے۔ اس کی شناخت دراصل اس مخصوص تمدنی اور تہذیبی مزاج سے ہوتی ہے جسے ہم بجا طور پر دیسی مزاج سے تعبیر کر سکتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے گئے ہیں۔

۴.۲.۲۰۹۔ گیت کی یہ ایک مثال دیکھیے ؎

روپ نگریا آنے والے
چاندی میری نغمے تیرے
جھُن جھُن تیری گھنگھرو میرے

نین کٹیلے، ہونٹ رسیلے

اُبھرے سینے، روپ سجیلے
زلفوں کی چھایا میں جی لے
گیا سمے پھر ہاتھ نہ آئے

پاپی دُنیا، پاپی بندے
نگری نگری پاپ کے پھندے
گالی، گھونس، لہجے گندے
پاپ کی ندیا بڑھتی جائے

روپ نگریا آنے والے
چاندی میری نغمے تیرے

روپ نگریا آنے والے
چاندی میری نغمے تیرے
جھُن جھُن تیری گھنگھرو میرے

(زبیر رضوی)

باب ۵

شعری ہیئتیں (۱)

متفرق شکلیں

۵.۱ ۔ شعری اظہار کی وہ شکلیں جنھیں صنف کا درجہ نہیں دیا جا سکتا انھیں ہم محض شعری ہیئت ہی کہہ سکتے ہیں، اس لیے کہ ان کی صرف ایک ہی شناخت ہے، اور وہ ہے ان کی ظاہری صورت ۔ ان ظاہری صورتوں کو کسی ایک نہیں ایک سے زائد اصنافِ سخن کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے ۔ مثلاً مرثیہ، شہر آشوب، واسوخت، نظم اور گیت چند ایسی اصناف ہیں جن کی اپنی کوئی مخصوص ہیئت نہیں اور یہ مختلف ہیئتوں میں لکھی جاتی رہی ہیں ۔ آئیے دیکھیں کہ اردو شاعری میں کون کون سی ہیئتیں مروج رہی ہیں ۔

۵.۲ ۔ **غزل** : باب ۲ میں غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا گیا ہے لیکن وہاں یہ بھی عرض کیا گیا تھا کہ ہماری شعری روایت میں غزل کی دُہری حیثیت ہے ۔ یہ ایک نہایت جاندار و شاندار اور توانا صنفِ سخن ہی نہیں ہے بلکہ دیگر اصناف مثلاً مرثیہ، شہر آشوب، واسوخت، نظم وغیرہ کے لیے ایک عمدہ اور مفید ہیئت کا بھی کام دیتی ہے ۔ مثلاً غزل کی ہیئت میں اقبال کی ایک نہایت مشہور نظم "ترانۂ ہندی" کے یہ چند اشعار دیکھیے

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا ۔۔۔ ہم بلبلیں ہیں اس کی، یہ گلستاں ہمارا
پربت وہ سب سے اونچا، ہم سایہ آسماں کا ۔۔۔ وہ سنتری ہمارا وہ پاسباں ہمارا
مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا ۔۔۔ ہندی ہیں ہم، وطن ہے ہندوستاں ہمارا
یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے ۔۔۔ اب تک مگر ہے باقی نام و نشاں ہمارا

اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں
معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

اس مثال میں مطلع بھی ہے۔ مقطع بھی ہے، لیکن اس کے باوجود صنفاً یہ غزل نہیں ہے۔ مسلسل غزل بھی نہیں۔ یہ نظم ہے۔ یہاں غزل صرف ایک ہیئت ہے۔

۵.۳۔ **مثنوی**: اسی طور مثنوی جہاں از خود ایک نہایت عمدہ اور طاقت ور صنفِ سخن ہے اور جس کی ہماری شعری تاریخ میں ایک لمبی روایت رہی ہے، وہاں وہ دیگر اصناف کے لیے ایک مفید اور کار آمد ہیئت کا کام بھی دیتی ہے۔ اس ہیئت میں سردار جعفری کی ایک اہم نظم "جمہور" کے چند اشعار دیکھیے ؎

وہ نادر کہاں ہے سکندر کہاں — کہاں ہے مسولینی ہٹلر کہاں
نہ چنگیز ہے اور نہ تیمور ہے — جو باقی ہے کوئی تو جمہور ہے
زمانے کے دریا کی موجِ رواں — ازل سے ابد تک رواں اور دواں
ہزاروں برس کی کہانی ہیں ہم — کہ فانی نہیں جاودانی ہیں ہم
ہمیں سے ہیں تہذیب کے نقش و رنگ — ہمیں سے تمدن کے دل کی اُمنگ
ہمیشہ سے ہم گرمِ پیکار ہیں — تواریخ کی تیز تلوار ہیں

۵.۴۔ ترکیب بند

۵.۴.۱۔ اس ہیئت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتا ہے۔ شروع کے چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں، جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ بتائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر، جو اسی بحر میں ہوتا ہے، کسی دوسرے قافیے میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس ہیئت میں یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی تمام بند تعمیر کیے جاتے ہیں۔ بندوں کی کوئی تعداد مقرر نہیں۔

۵.۴.۲۔ فرض کیجیے ایک ترکیب بند میں جملہ تین بند ہیں اور ہر بند میں ٹیپ کے شعر سمیت کُل چھ شعر ہیں تو اس کی ہیئتی تشکیل یوں ہوگی۔

بند ۱: الف الف ۔ ب الف ۔ ج الف ۔ د الف ۔ ہ الف ۔ و و
بند ۲: ز ز ۔ ح ز ۔ ط ز ۔ ی ز ۔ ک ز ۔ ل ل
بند ۳: م م ۔ ن م ۔ س م ۔ ع م ۔ ف م ۔ ق ق

اب اصل مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے ؎

(ا) اِدھر کو جس گھڑی اے ہم نشیں وہ یار آیا — ہمارے دل سے گئی بے کلی، قرار آیا (ی)
(ب) اُسے جو مہر سے ہے ذرّہ پروری منظور — تو پھر اِدھر کو جھمکتا وہ مہر وار آیا (ی)
(ج) مزاج اُس کا جو عاشق نواز ہے ہر دم — تو راہِ لطف پہ پھر وہ کرم شعار آیا (ی)
(د) کسی نے دوڑ کے ہم سے کہا مبارک ہو — تمھارے پاس ہی وہ نازنیں نگار آیا (ی)
(ہ) کسی نے گُل کی طرح ہنس کے یوں کہا آکر — بھلا ہوا کہ تمھارا بھی گل عذار آیا (ی)

خوشی یہ بولی "تمھاری میں گردِ خاطر ہوں" (د)
اِدھر سے عیش پکارا کہ "میں بھی حاضر ہوں" (د)

(ز) ہمارے دل میں جو فرقت کی بے قراری تھی — تو اس کے ہاتھ سے صورت عجب ہماری تھی (ذ)
(ح) کبھی خیال رخ و زلف کا سحر تا شام — کبھی تصوّرِ مژگاں سے دل فگاری تھی (ذ)
(ط) نہ دل لگے تھا کسی شغل سے کوئی ساعت — نہ جاں کو جز الم ہجر، ہم کناری تھی (ذ)
(ی) یہ اضطراب تھا ہر دم، یہ اپنی بے تابی — ہمارے حال پہ سیماب کی بھی زاری تھی (ذ)
(ک) خدا کے فضل سے پھر اس میں خیر و خوبی سے — وہ دن بھی آیا کہ جس کی امیدواری تھی (ذ)

جو دیکھی بھر کے نظر، گُل عذار کی صورت (ل)
تو ہر طرف نظر آئی، بہار کی صورت (ل)

(نظیر اکبر آبادی : ملاقاتِ یار)

۵.۴.۳ ۔ ترکیب بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔

۵.۴.۴ ۔ یہ ترکیب بند کی ایک عام شکل ہے۔ مسمّط کی بعض شکلوں مثلاً مسدس، مثمن، معشر وغیرہ میں بھی ترکیب بند کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس کا ذکر اور ضروری مثالیں مسمّط اور اس کی مختلف شکلوں کے ذکر میں باب ۶ میں دیکھیے۔ قطعے میں بھی ترکیب بند کی صورت پیدا کی جا سکتی ہے۔ قطعے کے تحت اس کا ذکر ہوگا۔

۵.۴.۵ ۔ علمائے بلاغت نے اصنافِ سخن یا شعری ہیئتوں کے اصول دراصل کلاسیکی اور قدیم شعری نمونوں کو سامنے رکھ کر وضع کیے ہیں۔ مثلاً یہ خیال کہ ترکیب بند کے ہر بند میں کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار ہونے چاہئیں (۵.۱.۱) یا یہ کہنا کہ ترکیب بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے، ہر زمانے کی شاعری پر ان کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا، اس لیے کہ جوں جوں شاعری کی عمر بڑھتی ہے اور شاعروں کو نئے نئے مسائل کا سامنا

ہوتا ہے، وہ بہتر سے بہتر اظہارِ خیال کے لیے شعری سانچوں میں تجربے کرتے رہتے ہیں۔ بعض پرانے سانچوں میں کچھ نئی اختراعات کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر انھیں ترک کر کے نئے سانچے ایجاد کرتے یا کہیں اور سے مستعار لیتے ہیں۔ چنانچہ جدید شاعری میں جہاں ایک طرف مغرب سے نئی ہیئتیں لی گئیں وہاں ہمارے مروجہ سانچوں میں بھی نئی نئی صورتیں پیدا کی گئیں۔ یہ عمل ترکیب بند پر بھی کیا گیا اور ایک بند میں کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار یا ہر بند میں اشعار کی یکساں تعداد کی قید کی پابندی نہیں کی گئی۔ اس معاملے میں اقبال نے اپنی نظموں میں ہیئتوں کے بڑے متنوع تجربے کیے ہیں۔ مثلاً ان کی یہ نظم دیکھیے جو ہے تو ترکیب بند ہی کی ہیئت میں لیکن اس کے پہلے بند میں صرف ۳ اشعار ہیں۔ اور دوسرے اور تیسرے بند میں چار چار اشعار ؎

گراں جو مجھ پہ یہ ہنگامۂ زمانہ ہوا — جہاں سے باندھ کے رختِ سفر روانہ ہوا
قیودِ شام و سحر میں بسر تو کی لیکن — نظامِ کہنۂ عالم سے آشنا نہ ہوا

فرشتے بزمِ رسالت میں لے گئے مجھ کو
حضورِ آیۂ رحمت میں لے گئے مجھ کو

کہا حضور نے اے عندلیبِ باغِ حجاز — کلی کلی ہے تری گرمیٔ نوا سے گداز
ہمیشہ سرخوشِ جامِ ولا ہے دل تیرا — فتادگی ہے تری غیرتِ سجودِ نیاز
اڑا جو پستیٔ دنیا سے تو سوئے گردوں — سکھائی تجھ کو ملائک نے رفعتِ پرواز

نکل کے باغِ جہاں سے برنگِ بو آیا
ہمارے واسطے کیا تحفہ لے کے تو آیا؟

حضور! دہر میں آسودگی نہیں ملتی — تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی
ہزار لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں — وفا کی جس میں ہو بو وہ کلی نہیں ملتی
مگر میں نذر کو اک آبگینہ لایا ہوں — جو چیز اس میں ہے جنت میں بھی نہیں ملتی

جھلکتی ہے تری امت کی آبرو اس میں
طرابلس کے شہیدوں کا ہے لہو اس میں

(حضورِ رسالت مآب میں)

۵.۵ - ترجیع بند

۵.۵.۱ - ترجیع کے لغوی معنی ہیں "لوٹانا"۔ لہٰذا ترجیع بند کی تشکیلی ہیئت ترکیب بند سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ ترکیب بند کے ہر بند میں ٹیپ کا شعر مختلف ہوتا ہے جبکہ ترجیع بند میں پہلے بند کا ٹیپ کا شعر باقی تمام بندوں میں اس طرح دُہرایا جاتا ہے کہ وہ معنوی طور پر ہر بند کا فطری جزو معلوم ہو۔ اس کے علاوہ ترکیب بند اور ترجیع بند کی ہیئتوں میں کوئی فرق نہیں۔

۵.۵.۲ - ٹیپ کے شعر کے سوا ترجیع بند میں بھی ترکیب بند کی طرح ہر بند کے اشعار غزل کی ہیئت کے طرز پر ہوتے ہیں۔

۵.۵.۳ - مسمط کی شکلوں مثلاً مخمس، مسدس، مثمن وغیرہ میں بھی "ترجیع" کی گنجایش ہے اس کا ذکر معہ مثالوں کے باب ۶ میں دیکھیے۔

۵.۵.۴ - اصل ترجیع بند کی ہیئت میں قافیے اور مصرعے کی نوعیت یوں ہوتی ہے۔

بند ۱ : الف الف - ب الف - ج الف - د الف - ہ الف - وو

بند ۲ : ز ز - ح ز - ط ز - ی ز - ک ز - وو

بند ۳ : ل ل - م ل - ن ل - س ل - ع ل - وو

(یہ تین بند فرض کیے گئے ہیں۔ اس سے زائد بند بھی ہوتے ہیں۔ ان سب کی تشکیلی ہیئت اسی طرز پر ہوتی ہے۔)

۵.۵.۵ - درج بالا طرز پر ترجیع بند کی ہیئت میں یہ دو بند دیکھیے ؎

(ا) ترے دیکھنے کوں اے نرگس نین — چلے چھوڑ آ ہو دیارِ ختن (ا)

(ب) وہ مانندِ شمشیر پانی ہوا — جو دیکھا ترے ابروئے تیغ زن (ا)

(ج) تری یاد کرنے سوں اے نونہال — ہوا دل مرا رشکِ صحنِ چمن (ا)

(د) کمر بستۂ سوز ہوں جیوں پتنگ — لگی تجھ سوں اے شمع جب سوں لگن (ا)

(ہ) کیا دل نے تیری گلی میں مقام — کہ بلبل کا دایم ہے گلشن وطن (ا)

(و) دیا جی جو تجھ فتنۂ ناز کوں — ہوا صبحِ محشر سوں اس کا کفن (ا)

(ز) سراپا بدن گل کے پانی ہوا — ترے غم سوں جیوں شبنم اے گل بدن (ا)

شتابی خبر لے کہ بے تاب ہوں (ح)
ترے عشق میں بے خور و خواب ہوں (ح)

(ط) ترے ابروؤں کا جو دیکھا کمال — گدائی کا کاسہ لے آیا ہلال (ط)
(ی) ترے گوش میں گوشوارے نہیں — ہوا نجم کا بدر سوں اتصال (ط)
(ک) فراموش دل سوں کیا حور کوں — نظر جس کوں آیا ہے تیرا جمال (ط)
(ل) عجب روز تھا اور عجب وقت تھا — جدائی کا ہرگز نہ تھا احتمال (ط)
(م) نہایت کوں ہووے گا سیپارہ دل — ترے مکھ کے مصحف سوں نکلی ہے فال (ط)
(ن) جو کچھ اس سوں ظاہر ہوا تھا مجھے — ہوا ہے وہی حال اے نونہال (ط)
(س) تمنّا نہیں اور کچھ دل منیں — سدا تجھ سوں میرا یہی ہے سوال (ط)

شتابی خبر لے کہ بے تاب ہوں (ح)
ترے عشق میں بے خور و خواب ہوں (ح) (ولی)

۵.۵.۶ - ترکیب بند کی طرح ترجیع بند کے بھی ہر بند کے اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔ ترجیع بند میں (اور ترکیب بند میں بھی) ایک صورت یہ بھی ممکن ہے کہ ٹیپ کے طور پر بیت (یعنی دو مصرعوں) کے بجائے ایک مصرع ہی کی ترجیع باندھی جائے۔ مثلاً اگر ہم مندرجہ بالا دونوں بندوں میں سے ٹیپ کے شعر کا مصرع ثانی "ترے عشق میں بے خور و خواب ہوں" کو حذف کردیں تب بھی یہ ہیئت ترجیع بندی کی ہیئت رہے گی۔

۵.۶ - مستزاد

۵.۶.۱ - لغوی اعتبار سے "مستزاد" کے معنی ہیں "زیادہ کی گئی چیز" شعری اصطلاح میں یہ وہ الفاظ ہوتے ہیں جو غزل، رُباعی یا نظم وغیرہ کے مصرعوں میں بڑھا دیے جاتے ہیں۔ کسی دوسری ہیئت پر مستزاد کا اضافہ اس طرح ہوتا ہے کہ مصرعے یا شعر کے آخر میں کچھ موزوں فقرے متصل کر دیے جائیں۔

۵.۶.۲ - مستزاد کے لیے مثنوی یا رُباعی کی طرح مختلف بحریں یا کسی ایک بحر کی تخصیص نہیں۔ اسے ہر بحر میں کہا جا سکتا ہے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ جس بحر میں نظم یا غزل ہے اُس کے مصرعوں پر مستزاد فقرے، اُسی بحر میں لائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت اصول نہیں ہے کہ اس سے انحراف کو جائز نہ سمجھا جائے۔ چنانچہ کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ نظم یا غزل کا مصرع کسی اور بحر میں ہے اور مستزاد فقرہ کسی اور بحر میں۔ بعضوں کا خیال یہ بھی ہے کہ مستزاد فقرے

رباعی کے وزن میں ہوں، لیکن اردو فارسی کے قدیم شعراء کا عمل اکثر اس اصول کی نفی کرتا ہے۔
اسی طرح مستزاد فقرے کے قافیے نظم یا غزل کے قافیوں کے ہم قافیہ ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی ہو سکتے۔ اس معاملے میں بھی کسی اصول پر سختی نہیں برتی گئی۔

۵.۶.۳ - مستزاد کی عام صورت تو یہ ہے کہ نظم یا غزل کے مصرعوں پر ایک یا دو فقروں کا اضافہ کیا جاتا ہے، لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں جہاں پانچ پانچ فقرے مستزاد کیے گئے ہیں۔ اس نوع کی مثالیں انشاء کے ہاں مل جاتی ہیں۔

۵.۶.۴ - مستزاد عموماً دو قسم کا ہوتا ہے۔

۵.۶.۴.۱ - **مستزادِ عارض**: اس میں مستزاد فقرہ اصل شعر یا مصرعے کے مضمون و مفہوم سے اس طرح پیوست نہیں ہوتا کہ اگر اس کو حذف کر دیا جائے تو کلام معنوی اعتبار سے نامکمل رہ جائے۔

۵.۶.۴.۲ - **مستزادِ الزام**: اس میں اضافہ کردہ فقرہ (یا فقرے) اصل شعر یا مصرعے کے مفہوم کو مکمل اور بامعنی بنانے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

۵.۶.۵ - مستزاد فقرے (یا فقروں) میں کتنے الفاظ ہوں، اس کی بھی کوئی قید نہیں، لیکن ظاہر ہے کہ مستزاد فقرہ، اصل مصرعے سے کچھ چھوٹا ہی ہوگا۔

۵.۶.۶ - مستزاد کی چند مثالیں پیش ہیں۔

۵.۶.۶.۱ - **غزل پر مستزاد**: ؎

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے — کہتا ہے عیاں
زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے — بسمل ہے یہاں
جب لگ نہ پیے شرابِ دیدار — از جامِ لبت
انکھیاں کا خمار کیوں کہ جاوے — بے بوسۂ آں
ہے حسن ترا ہمیشہ یکساں — در ناز و ادا
جنت سوں بہار کیوں کہ جاوے — از بادِ خزاں
انجواں کی مدد اگر نہ ہووے — در فرقتِ تو
مجھ دل کا غبار کیوں کہ جاوے — شاہد ہیں انکھاں
ممکن نہیں اب ولی کا جانا — از کوچۂ تو

ہے عاشق زار کیوں کہ جاوے   کرتا ہے فغاں   (ولی)

یہ مستزادِ عارض ہے، اس لیے کہ مستزاد فقرے متعلقہ مصرعوں کی معنویت کی تکمیل کے لیے ضروری نہیں ہیں۔ اگر ان سب کو حذف کردیا جائے تو بے مستزاد غزل معنوی اعتبار سے اپنی جگہ مکمل ہے۔ دوسری بات اس میں یہ ہے کہ مستزاد فقرے غزل کے نظامِ قافیہ سے مختلف ہیں۔ لہٰذا ان کے حذف کیے جانے سے غزل کے مخصوص ہیئتی نظام پر کوئی اثر نہیں پڑے گا، اس کے برعکس یہ مثال دیکھیے۔ سہ

میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں   کہ ہے غم میری غذا
تو ہے معشوق تجھے غم سے سروکار نہیں   کھائے غم تیری بلا
دل و دیں تیرے حوالے کیے کرتے ہی طلب   اور جو کچھ کہا سب
پھر جو بیزار ہے تو مجھ سے بتا اس کا سبب   میری تقصیر ہے کیا
بھیجے خط سیکڑوں لکھ کر تمھیں ہشیاری سے   بڑی دشواری سے
تم نے بھیجا نہ جواب ایک بھی عیاری سے   یہ بھی قسمت کا لکھا
کیا کہوں میں ترے انداز و ادا کا عالم   ہے ستم ہائے ستم
دیکھ کر ہوش رہیں کیا کہ نکل جائے گا دم   اے بُتِ ہوش رُبا

(مثال منقول از بحرالفصاحت ص ۱۱۶)

اس مثال میں دو اہم باتیں ہیں۔ اوّل یہ کہ مستزاد فقرے معنوی طور پر غزل کے مصرعوں سے مربوط نہیں ہیں، اور ان کے بغیر بھی اصل مصرعوں کا مفہوم ہر لحاظ سے مکمل رہتا ہے۔ لہٰذا معنوی نقطۂ نظر سے یہ مستزادِ عارض کی مثال ہے۔ لیکن دوسری اہم بات یہ ہے کہ اگر مستزاد مصرعوں کو حذف کردیا جائے تو باقی مصرعے بہ اعتبارِ ہیئت غزل کے مصرعے رہتے ہی نہیں۔ ظاہری شکل کے لحاظ سے یہ مثنوی کے اشعار بن جاتے ہیں۔ ان کے وجود ہی سے غزل کی ہیئت برقرار ہے لہٰذا معنوی تکمیل کے لیے نہ سہی ہیئتی تکمیل کے لیے یہ مستزادِ لازم کی مثال قرار پائے گی۔

۵.۶.۶.۲ رُباعی پر مستزاد

اے دردا شبِ قدر ہے ہر زلفِ رسا   گر دل سے راہ
ہر خط میں لکھی ہوئی ہیں آیاتِ خدا   گر ننگ تو نگاہ

حیران ہوں جوں آئینہ میں سر تا پا | ہے عشق گواہ
آتا ہے نظر حسن میں جلوہ کیا کیا | اللہ اللہ! (خواجہ میر درد)

یہ مستزادِ عارض ہے۔

۵.۶.۶.۳ ۔ نظم پر مستزاد ۔

تاریک افق کے ماتھے سے صدیوں کی سیاہی چھوٹ گئی
ظلمات کا سینہ چاک ہوا ٗ وسانس بھی شب کی ٹوٹ گئی | لو صبح کی پو بھی پھوٹ گئی
ظالم کا سفینہ ڈوب گیا خوں نابہ فشاں طغیانوں میں
مظلوم کی کشتی تیر گئی ان سرخ و سیہ طوفانوں میں | سیلاب اٹھا ارمانوں میں
موجوں نے کوئی کروٹ بدلی خوابیدہ کنارے جاگ اٹھے
دریا کے اندھیرے سینے میں سوتے ہوئے جلوے جاگ اٹھے | طوفاں کے کنارے جاگ اٹھے
(جاں نثار اختر)

اس مثال میں نظم کے اشعار مثنوی کی طرز پر ہیں۔ مستزاد فقرہ مصرع اول کے ساتھ نہیں، صرف مصرعِ ثانی کے ساتھ متصل ہے اور اسی قافیے میں ہے جو پورے شعر کا قافیہ ہے۔ نظم پر مستزاد کی ایک مثال یہ دیکھیے۔

مشرق میں ضیا ریز ہوا صبح کا تارا
فرخندہ و تابندہ و جاں بخش و دل آرا
روشن ہوتے جاتے ہیں در و بام وطن کے | زندانِ کہن کے!
وہ سامنے آزادیٔ کامل کا نشاں ہے
مقصود وہی ہے منزل کا نشاں ہے
درکار ہے ہمت کا سہارا کوئی دم اور | دو چار قدم اور!
(تلوک چند محروم، بجے ہند)

اس مثال میں نظم کے اصل مصرعے مثلث کی طرز پر ہیں۔ لیکن یہ اصل مثلث کی ہیئت میں نہیں ہیں۔ مثلث کی ہیئت الف الف الف ۔ ب ب الف ۔ ج ج الف ہوتی ہے جبکہ یہ مصرعے الف الف ب ۔ ج ج د ۔ ہ ہ د کے طرز پر ہیں اور مستزاد فقرہ ہر بند کے تیسرے مصرع پر ہے اور اسی کے قافیے میں ہے۔ شروع کے دو مصرعوں پر مستزاد نہیں ہے

مثلث کی اس شکل کو ہم "ترکیب بند مثلث" کہہ سکتے ہیں، لہٰذا اس میں مستزاد فقرہ بھی ایک طرح سے ترکیب بند ہی کا کام دے رہا ہے۔ اس سے ملتی جلتی ایک مثال اور دیکھیے جس میں اصل مصرعے مثنوی کے دو مصرعوں کی طرز پر ایک بیت قایم کرتے ہیں اور ان پر ایک فقرہ دوسرے قافیے میں مستزاد کے طور پر لگایا گیا ہے۔ اگر مستزاد کا فقرہ ہر بند میں اپنا قافیہ بدلتا رہتا تو از خود مستزاد فقرہ ترکیب بند کا کام دیتا لیکن ان مثال میں مستزاد فقرہ ہر بند میں ایک ہی قافیے میں ہے، اس لیے اس کو ترکیب بند مستزاد تو نہیں کہہ سکتے ترکیب بند نما مستزاد ضرور کہا جاسکتا ہے۔ بہر حال مثال دیکھیے۔

مرا دل دُکھتا ہے اور سنسنی سی چھائی ہے دل پر
حواس و ہوش غائب ہیں کہ جیسے زہر ابھی پی کر ہوا ہوں مضمحل اک دم
فنا ہو جاؤ مٹ جاؤ نہ یاد آؤ نہ یاد آؤ
غم و کلفت تردد ہائے اب تو تم چلے جاؤ ہو تم آپس کے رنج و غم
مرے پیروں کے نیچے کون سے ہیں پھول کیا جانوں
نہ شاخوں ہی کے خوشبودار پھولوں کو میں پہچانوں سمجھ لیتا ہوں کم سے کم

(کنور حامد علی خاں ناشاد : منقول از بحر الفصاحت ص ۱۱)

مستزاد فقرے سمیت اگر ہم ہر بند کو مثلث نما مان لیں تو اس کا قافیائی نظام یوں ہوگا۔

الف الف ب - ج ج ب - د د ب۔

۵.۶.۶.۳.۱ - مستزاد فقرے سے ہمارے شاعروں نے 'ترجیع' کا کام بھی لیا ہے یعنی ہر بند کے آخری مصرعے پر ایک ہی فقرہ لوٹا لوٹا کر زائد کیا جاتا ہے۔

یہ مثال دیکھیے جس میں پوری نظم غزل کی ہیئت میں ہے اور ہر بند کے آخری مصرعے کے ساتھ صرف ایک فقرہ مستزاد کیا گیا ہے۔

دورِ فلک نے ہم کو بنایا ہے غلام آزادیاں ہیں وہ، نہ تجمّل، نہ احتشام
اُجڑی ہوئی اگرچہ ہے بزم وطن مگر چھلکا نہیں ابھی مے حُبِّ وطن کا جام
دیکھ لے اے ہلالِ شام
اب آگے کیا بتاؤں میں نازک ہے یہ مقام اے سننے والے اشک بہا اور جگر کو تھام
پھندے گلے میں ڈال کے تختے نکال کے جلاد نے ... ہے، جو کرنا تھا اُس کو کام
دیکھ اے ہلالِ شام

(تلوک چند محروم ، دیکھ اے ہلالِ شام ، بھگت سنگھ کی پھانسی)

سیماب اکبرآبادی کی ایک نظم ہے "منزل قریب تر ہے" اس کا پہلا بند ایک بیت پر اور اگلے تین بند مخمس کی ہیئت پر مشتمل ہیں، مخمس والے بندوں کے پانچویں یعنی ٹیپ کے شعروں کا قافیہ پہلے بند کی بیت سے متعین ہوتا ہے۔ اس میں ایک مستزاد فقرہ بھی ہے جو بہ طور ترجیع کے باندھا گیا ہے۔ اس کی شکل یہ رکھی ہے کہ پہلے بند کے دونوں مصرعوں پر اسے مستزاد کیا گیا اور مخمس کی ہیئت پر مشتمل تینوں بندوں کے ٹیپ کے شعروں (جو پہلے بند کے ہم قافیہ ہیں) سے اسے متصل کیا گیا ہے۔ ؎

اے اہلِ کارواں کیا تم کو بھی یہ خبر ہے؟ منزل قریب تر ہے
ہے ختم جادۂ شب اور آمدِ سحر ہے منزل قریب تر ہے

اے اہلِ کارواں ہو تم پر سلام میرا آسودگی مبارک، ہے ختم کام میرا
ہوں رہنمائے منزل، شاعر ہے نام میرا لایا ہے تا بہ منزل تم کو پیام میرا
پہلے جو ہم سفر تھا اب حاملِ سفر ہے منزل قریب تر ہے

۳.۶.۶.۳.۲ - سودا نے مربع کے چاروں مصرعوں پر مستزاد فقرے چسپاں کیے۔ ؎

ہے ایک روایت ز روایات پُر از غم رُو اُس کو تو سُن کر
میدان میں شہ دیں کے مارے گئے جس دم سب خویش و برادر
زینب سے لگے کہنے یہ تب سرورِ عالم تم سُنتی ہو خواہر
سر پر نہ رہا کوئی مرے مونس و ہم دم غیر از دمِ خنجر

یہ کہہ کے ہوا شاہ کا میدان کو آہنگ رخصت ہو بہن سے
اور راست کیے اپنے بدن پر سلح جنگ ہم شکل کفن سے
اُس آن حرم بیچ قیامت کا ہوا رنگ فرقت کے محن سے
اک بار گیا شیون دل ہائے پُر از غم افلاک سے اُدھر

راغب کرو دل صبر پہ حق کو ہے یہ مرغوب گو جی ہے غم اندوز

اِس امر میں بندے کو خموشی ہے بہت خوب — از نالۂ جاں سوز
آگر یہ مبادا نہ کہیں حضرت ایوب — محشر کے تئیں روز
صابر نہ رہی مرضیِ ایزد پہ کوئی دم — اولادِ پیمبر

(محمد رفیع سودا)

اِس مثال میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اس میں مستزادِ عارض اور مستزادِ لازم کا امتزاج ہے۔ بندِ اول کے دوسرے مصرعے، بندِ دوم کے چوتھے مصرعے اور بندِ سوم کے تیسرے اور چوتھے مصرعوں پر مستزادِ لازم ہے کہ اگر مستزاد فقرے ان مصرعوں سے علیحدہ کر دیے جائیں تو اصل مصرعے معنوی لحاظ سے نامکمل رہ جاتے ہیں۔ باقی ماندہ مصرعوں پر مستزادِ عارض کا اضافہ ہے۔ ان کو حذف کر دینے سے اصل مصرعوں کی معنوی حالت متاثر نہیں ہوتی۔ اِس مثال سے یہ امر واضح ہوا کہ مستزادِ عارض اور مستزادِ لازم ایک ساتھ باندھے جا سکتے ہیں۔ دوسری اہم بات اس مثال میں یہ ہے کہ مربّع کی مخصوص ہیئت کو مدِّنظر رکھتے ہوئے مستزاد فقروں کا قافیائی نظام بھی اُسی کے مطابق الف الف الف الف ۔ ب ب ب الف ۔ ج ج ج الف کے طرز پر رکھا گیا ہے۔

۵.۶.۶.۴ ۔ سانیٹ پر مستزاد :

مستزاد کا استعمال صرف اردو کی شعری ہیئتوں ہی تک محدود نہیں رہا، مغرب سے آئی ہوئی بعض ہیئتوں پر بھی ہمارے شاعروں نے مستزاد فقرے اضافہ کرنے کے تجربے کیے ہیں۔ اختر شیرانی نے اپنے ایک سانیٹ (ایک مخصوص ترتیب سے چودہ مصرعوں کی نظم، جس کا ذکر آگے آئے گا) کے ہر مصرعے پر مستزاد فقرے کا اضافہ کیا ہے۔ بہ طور مثال یہ چار مصرعے دیکھیے:

پھرتی ہیں آوارہ متوالی گھٹائیں اس طرح — اور ہوائیں اس طرح
جھومتا پھرتا ہے جیسے مے گُساروں کا ہجوم — بادہ خواروں کا ہجوم
وادیِ گنگا ہے بُرکھا رُت ہے کالی رات ہے — رات ہے برسات ہے
اور فضا میں تیرنے والے نظاروں کا ہجوم — نشہ زاروں کا ہجوم

۵.۶.۶.۵ ۔ ایک سے زائد فقروں کے مستزاد

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مستزاد ایک سے زائد فقروں پر بھی مشتمل ہوتے ہیں، یہاں تک کہ انشاء نے تو پانچ پانچ فقرے بہ طور مستزاد اصل مصرعوں پر لگائے ہیں۔ دو فقروں کے مستزاد کی

یہ مثال دیکھیے۔ ؎

نالہ زن باغ میں ہو بلبل ناشاد نہیں	بند رکھ کام و زباں	کر نہ فریاد و بکا
ڈر یہی ہے کہ خفا ہو ستم ایجاد نہیں	باغباں دشمن جاں	گھونٹ ڈالے گا گلا
سنگ بچھا ہے پڑیں تیری سمجھ پر پتھر	غور سے کر تو نظر	گفتگو سخت نہ کر
دلِ نازک ہے یہ میرا کوئی فولاد نہیں	ٹوٹنے کا ہے گماں	نہ کڑوی بات سُنا
پوچھ اے خانہ برانداز نہ کچھ حال ستم	لامکاں جیسے ہیں ہم	تیرے ہی سر کی قسم
بے گھر ایسا کوئی مرغِ چمن آزاد نہیں	آشیاں کا ہے نشاں	نہ نشیمن کا پتا

(محمد جان شاد مثال منقول از بحر الفصاحت ص ۱۱۶-۱۱۷)

۵.۶.۷۔ ان مثالوں سے واضح ہے کہ مستزاد کہنے کے کئی طریقے ہمارے ہاں رائج رہے ہیں۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب اصل نظم یا غزل کے مصرعوں سے کام چل سکتا تھا اور معنی کی قرار واقعی ترسیل ہو سکتی تھی تو پھر ان پر زائد فقروں کے اضافہ کا جواز کیا ہے اور اس کی ضرورت کیوں پیش آئی ؟ یہ سوال اس لیے اٹھتا ہے کہ مستزاد از خود تو کوئی ہیئت ہے ہی نہیں، سوائے اس کے کہ پہلے سے موجود کسی اور ہیئت پر چند فقروں کا اضافہ کر دیا جائے۔ بہ ظاہر اس کا جواز اس کے سوا کچھ نہیں کہ اس کے ذریعے اشعار میں تھوڑی بہت معنوی توسیع ہو جاتی ہے، نظم و غزل کے آہنگ میں کسی قدر شدت آجاتی ہے اور اس سے شاعر کے شوق قافیہ پیمائی کی تشنگی کسی حد تک کم ہو جاتی ہے۔

۵.۷۔ قطعہ

۵.۷.۱۔ موضوعاتی سطح پر ہم قطعہ کو صنفِ سخن نہیں کہہ سکتے۔ اس کی ہیئت بھی کوئی بہت زیادہ منفرد نوعیت نہیں رکھتی۔ اس کی ہیئت غزل کی ہیئت کی طرح ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ غزل کی ہیئت کی مانند اس میں مطلع نہیں ہوتا۔ تمام اشعار غزل کی طرح ہوتے ہیں۔ اس میں قافیائی نظام کا تعین پہلے شعر کے مصرعِ ثانی سے ہوتا ہے یعنی آگے آنے والے سارے اشعار کے ثانی مصرعے پہلے شعر کے مصرعِ ثانی کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس طرح الف ب ۔ ج ب ۔ د ب ۔ ہ ب ۔

۵.۷.۲۔ اشعار کی اس یکساں تنظیم کے باوجود قطعہ غزل سے مختلف چیز ہے کیونکہ غزل کے

تمام شعر مفہوم اور مضمون کے اعتبار سے منتشر اور اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں، لیکن قطعہ کے تمام اشعار معنوی لحاظ سے مسلسل اور ایک دوسرے سے پیوستہ ہوتے ہیں۔ تمام اشعار کا متحد المعنی ہونا اور تمام مصرعوں میں خیال کا تسلسل قطعہ کو درحاصل ایک نظم بنا دیتا ہے اور یوں یہ چیز صنف نہیں بن پاتی۔ (۵.۱۰.۱) سے معمولی فرق کے ساتھ محض ایک ہیئت رہ جاتی ہے، ایسی ہیئت جو مطلع نہ ہونے کے سوا اور کوئی انفرادی شناخت نہیں رکھتی لیکن وہ قطعے جن میں شاعروں نے مطلعے کا بھی اہتمام کر ڈالا ہے انھیں ہیئتاً :   سے کسی طرح بھی الگ تصور نہیں کیا جاسکتا۔ انھیں غزل کی ہیئت میں کہی گئی نظم ہی کہنا چاہیے۔

۵.۷.۳ : قطعے کی عموماً تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ اوّل یہ کہ اس میں زیادہ سے زیادہ اشعار کی چونکہ کوئی قید نہیں، اس لیے ایسا قطعہ جو دو شعروں سے زائد ہے اور اس کے تمام مصرعے اور اشعار ایک دوسرے سے مربوط ہیں، وہ نظم ہے۔ ایسا قطعہ الگ سے لکھا جاتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ایک قطعے میں کم از کم دو شعر ہونے لازمی ہیں، چنانچہ وہ دو شعر (خواہ ان میں مطلع موجود ہو) جو رُباعی کے کسی مخصوص وزن میں نہیں ہیں، وہ اصطلاحاً قطعہ کہلاتے ہیں۔ رُباعی نہیں۔ دونوں شعر مل کر خیال کی تکمیل کرتے ہیں۔ اور یہ بھی الگ لکھے جاتے ہیں۔ قطعے کی تیسری شکل خاص غزل کی صنف کے اندر پائی جاتی ہے۔ غزل کا ہر شعر چونکہ خیال کے اعتبار سے ایک مکمل اکائی ہوتا ہے، اس لیے کبھی کبھی غزل گو شاعر کے سامنے یہ دقت آجاتی ہے کہ کوئی خیال دو مصرعوں میں نہیں سماپاتا تو وہ اس کی تکمیل ایک سے زائد اشعار میں کر دیتا ہے۔ چنانچہ غزل کے اندر ایسے اشعار جن میں ایک خیال ایک شعر سے دوسرے یا تیسرے یا اس سے زائد اشعار میں منتقل ہوا ہے وہ اصطلاحاً قطعہ بند اشعار کہلاتے ہیں۔ ایسا قطعہ علٰحدہ وجود نہیں رکھتا، غزل کا حصّہ ہوتا ہے۔

۵.۷.۴ قطعے کی تینوں صورتوں کے لیے یہ مثالیں دیکھیے

۵.۷.۴.۱ ۔ دو سے زیادہ اشعار کا قطعہ

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں — اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

وہ سبزہ زار ہائے مطرّا کہ ہے، غضب — وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے

صبر آزما وہ ان کی نگاہیں کہ حف نظر — طاقت رُبا وہ ان کا اشارا کہ ہائے ہائے

وہ میوہ ہائے تازہ شیریں کہ واہ واہ — وہ بادہ ہائے ناب گوارا کہ ہائے ہائے

(غالب)

۵.۷.۴.۲ ۔ دو اشعار کا قطعہ ؎

گو ایک بادشاہ کے سب خانہ زاد ہیں — دربار دار لوگ بہم آشنا نہیں
کانوں پہ ہاتھ دھرتے ہیں کرتے ہوئے سلام — اس سے ہے یہ مُراد کہ ہم آشنا نہیں

(غالب)

۵.۷.۴.۳ ۔ غزل میں قطعہ بند اشعار ؎

تھا مستعار حُسن سے اس کے جو نور تھا — خورشید میں بھی اس ہی کا ذرّہ ظہور تھا
ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر — اُس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا
ق { کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آ گیا — یک سر وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
{ کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر — میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا }
تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر — سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنے قصور تھا

(میر)

اِس مثال میں اشعار ۳ اور ۴ قطعہ بند اشعار ہیں۔

۵.۷.۵ ۔ عربی شاعری میں قطعہ ایک مستقل صنف کا درجہ رکھتا تھا۔ ہمارے ہاں اِن مثالوں کی روشنی میں اسے ایک مستقل ہیئت تو کہہ ہی سکتے ہیں۔

۵.۷.۶ ۔ جدید شاعری میں جہاں دیگر شعری ہیئتوں میں خاصے متنوع تجربے کیے گئے ہیں، وہاں قطعے کی ہیئت میں بھی شاعروں نے کچھ نئی صورتیں پیدا کی ہیں۔ مثلاً اس میں ترکیب بند کی صورت پیدا کرنا۔ اس صورت میں قطعے کا قافیائی نظام یوں ہو جاتا ہے الف ب ۔ ج ب ۔ ہ ب ۔ دو وغیرہ۔ اس طرز کی مثال میں اقبال کی ایک نظم "سرمایہ و محنت" کے یہ چند منتخب اشعار دیکھیے۔ ؎

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے — خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیامِ کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر — شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دستِ دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی — اہلِ ثروت جیسے دیتے ہوں غریبوں کو زکات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار — انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

اُٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

ہمتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول — غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک

نغمۂ بیداریِ جمہور ہے سامانِ عیش　　قصۂ خوابِ آور اسکندر و جم کب تلک

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا　　آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار　　زخمِ گل کے واسطے تدبیرِ مرہم کب تلک

کرمکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو

اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

۵.۷.۷ : قطعہ کی ہیئت میں نظم کہنے کا ایک کمیاب روپ یوں بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ شعر کا دوسرا مصرع پہلے مصرے سے آدھا ہے اور بہ قدرِ مستزاد استعمال میں لایا گیا ہے۔ مثلاً :-

میرے آقا کو گلہ ہے کہ مری حق گوئی　　راز کیوں کھولتی ہے

اور میں پوچھتا ہوں، تیری سیاست، فن میں　　زہر کیوں گھولتی ہے

میں وہ موتی نہ بنوں گا جسے ساحل کی ہوا　　رات دن رولتی ہے

یوں بھی ہوتا ہے کہ آندھی کے مقابل چڑیا　　اپنے پر تولتی ہے

اک بھڑکتے ہوئے شعلے پہ ٹپک جائے اگر　　بوند بھی بولتی ہے

(احمد ندیم قاسمی، پابندی)

باب ٦

شعری ہیئتیں (۲)

مسمط کی شکلیں

۶.۱ ۔ **مسمّط** : " مسمط " ایک عربی لفظ ہے جو لفظ " تسمیط " کا مفعول ہے۔ " تسمیط " کے لغوی معنی ہیں " موتی پرونا " یا بہ الفاظِ دگر " منتشر اور بکھرے ہوئے اجزا کو بہ ترتیب ایک جگہ جمع کر دینا "۔ اصطلاحِ شعر کے طور پر اس کا مفہوم ایک ایسی نظم سے ہے جو بہ لحاظِ ہئیت مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے ۔ بندوں میں مصرعوں کی تعداد مختلف ہو سکتی ہے ۔ لیکن پہلے ہی بند سے مصرعوں کی جو تعداد مقرر کر دی گئی ہے وہ بعد کے تمام بندوں میں برقرار رکھی جاتی ہے ۔ بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مسمط کی قسمیں آٹھ ہوتی ہیں ۔ وہ یہ ہیں ۔

مثلث :: تین مصرعوں کا بند ۔ **مربع** : چار مصرعوں کا بند ۔ **مخمس** : پانچ مصرعوں کا بند ۔
مسدس : چھ مصرعوں کا بند ۔ **مسبع** : سات مصرعوں کا بند ۔ **مثمن** : آٹھ مصرعوں کا بند ۔
متسع : نو مصرعوں کا بند ۔ **معشر** : دس مصرعوں کا بند

۶.۲ ، مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے چونکہ ہر بند کے لیے ایک علٰحدہ اصطلاح رائج ہے ، اس لیے وہ مخصوص بند یا اس بند کی مخصوص ہئیت عام گفتگو میں اس مخصوص نام ہی سے منسوب کی جاتی ہے ۔ مثلاً اگر کسی نظم کی ترکیب میں ہر بند پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے تو کہا جائے گا یہ نظم " مخمس " ہے یا " مخمس کی ہئیت " میں ہے ۔ اسے کوئی مسمط نہیں کہتا ۔ پھر مسمط ہے کیا ؟ ۔

۶.۳ ، مسمط دراصل متذکرہ بالا اِن آٹھوں شکلوں کے لیے ایک مجموعی نام ہے جس سے مُراد یہ ہے کہ منتشر اور بکھرے ہوئے خیالات کو سلسلہ وار اور ایک خاص ترتیب سے یکجا کر دیا گیا

ہے، اس طرح جیسے موتیوں کو ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہو۔ گویا مسمط ایک مخصوص وضع یا ایک مخصوص ہیئتی نظام کا نام ہے، خواہ اس ہیئت کی ترکیب تین تین مصرعوں سے ہوئی ہو خواہ چھ چھ مصرعوں سے۔ مصرعوں کی تعداد کچھ بھی ہو سکتی ہے، ان سب کی وضع یا ان کی ترتیب کا انحصار جس اصول پر مبنی ہے اس اصول کا اصطلاحی نام مسمط ہے۔ اور یہ مخصوص ہیئت بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے الگ الگ ناموں سے جانی جاتی ہے۔

۶.۴ - عربی فارسی شاعری میں، اور جس کی پیروی اردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی کی گئی، مسمط کا ہیئتی نظام یہ ہے کہ نظم کے پہلے بند کے تمام مصرعے، خواہ ان کی تعداد کچھ بھی ہو، ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے تمام بندوں کے مصرعے، آخری مصرعے کے سوا، علیحدہ علیحدہ قافیوں میں باندھے جاتے ہیں۔ ہر بند کا آخری مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ فرض کیجیے ایک نظم کے مختلف بند پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں، یعنی وہ نظم "مخمس" میں ہے تو اس کی تشکیل میں قافیوں کی ترتیب فی مصرع یوں ہوگی۔

الف الف الف الف الف / ب ب ب ب الف / ج ج ج ج الف / د د د د الف۔

مصرعوں کی اس وضع سے، جس میں پہلے بند کے سارے مصرع ہم قافیہ ہیں، بعد کے بندوں کے مصرعے مختلف قافیوں میں ہیں، اور ان کا آخری مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہے، پوری نظم ایک رشتے میں منسلک ہو جاتی ہے۔ اس سے نظم میں معنوی ربط اور آہنگ کی فضا پیدا کی جاتی ہے۔ ہر بند کے آخری مصرعے کا پہلے بند کے قافیائی نظام پر لوٹ آنا اس بات کو یاد دلاتا رہتا ہے کہ نظم میں خیال و فکر کی جو رَو شروع سے پیدا کی گئی ہے وہ پوری نظم میں جاری و ساری ہے اور شروع سے آخر تک خیال مربوط ہے۔ اس بنا پر کہ آخری مصرع نظم کے اُس آہنگ کا اعادہ کرتا ہے، جو شروع سے اختیار کیا گیا ہے، اصطلاحاً ٹیپ کا مصرع کہلاتا ہے۔

۶.۵ : مسمط میں تمام بندوں کے آخری مصرعوں کا پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا ایک قدیم روایت ہے، جسے یقیناً بعد میں بھی برتا گیا، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ شعری ہیئتوں میں خاصے متنوع تجربے کیے گئے، جن کی وجہ سے مسمط کا مذکورہ بالا قافیائی نظام اپنی اصل پر قایم نہیں رہ سکا اور اس کے بندوں میں مصرعوں کی قافیائی ترتیب کو طرح طرح سے اُلٹا پلٹا گیا۔ اِس نوع کے تجربوں کی متعدد صورتیں سامنے آتی ہیں جن کی بنا پر ہمارے یہاں شعری

ہیئتیں بے حد متنوع اور ہمہ گیر ہوگئی ہیں۔ بندوں میں مصرعوں کے قافیائی نظام میں اُلٹ پھیر کا یہ سلسلہ دیسی بھی ہے اور بدیسی اثرات کا رہینِ منت بھی۔ یعنی مسمط کی آٹھوں ہیئتوں میں مصرعوں کے قافیوں کی ترتیب میں خود ہمارے شاعروں نے بھی مغربی اثرات سے قبل نئی نئی صورتیں پیدا کرنی شروع کر دی تھیں، جس کا اس کے سوا کوئی جواز نہیں کہ وہ اپنے اظہار کو موثر بنانے کے لیے بندھے ٹکے اُصولوں اور محدود طریقہ ہائے اظہار سے مطمئن نہیں تھے۔ اس کے بعد جب انگریزی شعر و ادب کے اثرات کی وجہ سے بعض مغربی ہیئتوں سے ہمارے شاعر واقف ہوئے تو اس سے ہماری شعری ہیئتوں کی کائنات بہت وسیع اور متنوع ہو گئی۔ اس کی دو صورتیں ہوئیں ایک یہ کہ مغرب کی وہ شعری ہیئتیں جو ہمارے لیے بالکل نئی اور اجنبی تھیں، اور جن سے ملتی جلتی ہمارے یہاں کوئی شکل موجود نہیں تھی، قبول کر لی گئیں، یوں ہماری شعری ہیئتوں میں ایک خوشگوار اضافہ ہوا۔ نظم معریٰ اور آزاد نظم اس کی خاص مثالیں ہیں۔ دوسری صورت یہ ہوئی کہ مغرب کی ان ہیئتوں سے، جن سے ملتی جلتی ہیئتیں پہلے ہی سے ہمارے یہاں موجود تھیں، خوب فائدہ اٹھایا گیا اور ہماری مروّج ہیئتوں میں ان مغربی ہیئتوں کی وضع پر خاصے متنوع تجربے کر کے نئی نئی صورتیں پیدا کی گئیں۔ اس کی خاص مثال انگریزی " اسٹینزا " ہے۔

۶۔۶ : معنی اور مفہوم کے لحاظ سے انگریزی " اسٹینزا " کا وہی تصور ہے جو ہمارے ہاں "بند" سے وابستہ ہے۔ لیکن ہماری شاعری کے "بند" میں مسمط کی آٹھوں شکلوں کے علاوہ ترکیب بند اور ترجیع بند کی ہیئتیں بھی شامل ہیں، اس لیے "ہمارا بند" انگریزی " اسٹینزا " سے معنوی لحاظ سے زیادہ وسیع چیز ہے۔ انگریزی " اسٹینزا " بھی حسنِ اتفاق سے مسمط کی طرح مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے آٹھ ہیئتیں رکھتا ہے اور ان کے نام بھی ہماری مسمطی ہیئتوں کی مانند مصرعوں کی تعداد سے نسبت رکھتے ہیں۔ ہماری مسمطی ہیئت اور انگریزی کی اسٹینزائی ہیئت میں صرف اتنا فرق ہے کہ مسمط کی پہلی ہیئت تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور مثلث کہلاتی ہے جبکہ اسٹینزا کی پہلی ہیئت دو سطروں (یا مصرعوں) پر مشتمل ہوتی ہے جس کا اصطلاحی نام " کپ لٹ " ہے۔ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

۱۔۶۔۶ - ہماری مسمطی ہیئتوں میں دو ہم قافیہ مصرعوں کی کوئی ہیئت نہیں۔ ایسی ہیئت ہمارے یہاں ایک علٰحدہ وجود رکھتی ہے اور مثنوی کہلاتی ہے۔ مثنوی کے دو دو مصرعے مل کر ایک بیت قائم کرتے ہیں، لہٰذا اسٹینزائی ہیئت کا " کپ لٹ " ہمارے دو ہم قافیہ مصرعوں سے

تشکیل پانے والے شعر یا بیت کا ہم معنی ہے۔ مثنوی کی ہیئت مسلسل ہوتی ہے، وہ الگ الگ دو مصرعوں کے بند میں منقسم نہیں ہوتی جبکہ انگریزی "کپ لٹ" (یعنی دو مصرعے) ایک مکمل بند کا درجہ رکھتا ہے۔ اقبال نے یہ ضرور کیا تھا کہ اپنی بعض اُن نظموں (مثلاً ساقی نامہ) کو جو انھوں نے مثنوی کی ہیئت میں لکھی تھیں، چند اشعار مسلسل لکھنے کے بعد (یعنی دو مصرعے آمنے سامنے) دو مصرعے اوپر نیچے لکھ کر بندوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ لیکن بعض شاعروں کی ایسی نظمیں بھی سامنے آئیں جو بہ ظاہر تو ایک ایک مربعے کی شکل قایم کرتی ہیں، یعنی ان میں چار چار مصرعوں کا ایک بند ہے لیکن بند کے دونوں شعر الگ الگ قافیوں میں ہونے کی وجہ سے وہ بند مربع کی ہیئت میں نہیں مثنوی کی دو بیتوں میں ہے۔ مثنوی کی طرز کی ابیات کو یوں بندوں میں تقسیم کرنا صریحاً انگریزی اسٹینزا کی "کپ لٹ" ہیئت کے اثر کو قبول کرنے کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس نوع کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

برگد کے درختوں کے جنگل، پھیلے ہیں پہاڑ کے دامن میں
شاخیں ہیں جو ان کی سایہ فگن، ظلمت کا سماں ہے ہر بن میں
پھرتے ہیں وہ پیلِ مست یہاں ہے دیو کا جن کے قد پہ گماں
یہ کالی گھٹا جب دوڑتی ہے، آتا ہے نظر ہیبت کا سماں

(وحید الدین سلیم: آریوں کی پہلی آمد ہندوستان میں)

نظم کا یہ ایک بند ہے۔ اسی طرز پر پوری نظم چار چار مصرعوں کے بندوں میں تقسیم ہے اور ہر بند میں مصرعوں کا قافیائی نظام الف الف / ب ب کی وضع پر ہے۔ صرف پہلا بند مربع کی اصل ہیئت (الف الف الف الف) میں ہے۔

۶.۷ - ہماری مسمطی ہیئت اور انگریزی اسٹینزا کی ہیئت میں دوسرا فرق یہ ہے کہ مسمط کی آخری ہیئت دس مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور اصطلاحاً مثمن کہلاتی ہے جبکہ انگریزی اسٹینزا میں دس سطروں (یا مصرعوں) کا رواج نہیں رہا۔ وہاں آخری ہیئت نو مصرعوں پر مبنی ہوتی ہے۔ ایسا اسٹینزا "اسپنسرین اسٹینزا" کہلاتا ہے۔

۶.۷.۱ - ہمارے ہاں مسمط کی آٹھ شکلیں اس طور پر ہیں کہ پہلی ہیئت تین مصرعوں کی ہے اور آخری دس مصرعوں کی۔ انگریزی اسٹینزا کی آٹھ شکلیں یوں بنتی ہیں کہ وہاں پہلی ہیئت دو مصرعوں کی ہے اور آخری نو مصرعوں کی۔ اس طرح ہماری مسمط اور انگریزی اسٹینزا میں

مصرعوں کی یکساں تعداد کے لحاظ سے سات شکلیں ایسی ہیں، جو قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہیں۔ وہ سات شکلیں یہ ہیں۔

تین مصرعوں کا بند	: اردو : مثلث	- انگریزی :	ٹرائپ لٹ
چار مصرعوں کا بند	: اردو : مربع	- انگریزی :	کواٹرین
پانچ مصرعوں کا بند	: اردو : مخمس	- انگریزی :	کوئن ٹٹ
چھ مصرعوں کا بند	: اردو : مسدس	- انگریزی :	سیکس ٹین
سات مصرعوں کا بند	: اردو : مسبع	- انگریزی :	رائم رائل
آٹھ مصرعوں کا بند	: اردو : مثمن	- انگریزی :	اوٹے واریما
نو مصرعوں کا بند	: اردو : متسع	- انگریزی :	اسپنسیرین اسٹینزا

اس روشنی میں غور کیا جائے تو انگریزی اسٹینزا معنوی اعتبار اور عملی شکل کے لحاظ سے محض "بند" سے نہیں، "مسمطی بند" سے زیادہ قریب ہے۔ جس طرح ہمارے یہاں "مسمط" از خود کوئی چیز نہیں، بلکہ محض ایک مخصوص ہیئتی نظام کا نام ہے، اسی طرح انگریزی "اسٹینزا" بھی ایک خاص ہیئتی نظام کا نام ہے جس کی مختلف ہیئتوں کے نام مصرعوں کی نسبت سے مختلف ہیں۔ اِن معنوں میں "اسٹینزا" کو "مسمطی بند" ہی نہیں محض "مسمط" کی ہم معنی اصطلاح قرار دیا جا سکتا ہے۔

۶.۸ : اسٹینزائی اور مسمطی ہیئتوں کا یہ تقابلی جائزہ دونوں کی صرف ظاہری شکل اور مصرعوں کی یکساں تعداد پر مبنی ہے۔ ہماری مسمطی ہیئتیں مصرعوں کی تعداد اور ایک مخصوص قافیائی نظام کے سوا کوئی اور علت اپنے پیچھے نہیں لگاتیں۔ جبکہ انگریزی اسٹینزا میں ظاہری شکل (یعنی قافیائی نظام) اور مصرعوں کی تعداد میں یکسانیت کے باوجود بعض صورتوں میں وزن اور بحر کی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ یعنی مختلف مصرعے مختلف وزن و بحر میں ہو سکتے ہیں۔ اس فرق کی بنا پر ایک ہی شکل مختلف ذیلی ناموں سے جانی جاتی ہے۔ مسمط کی ہیئتوں میں اس نوع کا کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ مختلف مصرعوں کا مختلف الوزن و بحر ہونا تو دور کی بات نظم کے تمام بندوں میں ایک ہی بحر شروع سے آخر تک قایم رکھی جاتی ہے۔ صرف قافیے بدلتے چلے جاتے ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ ہمارے شاعروں نے انگریزی اسٹینزا سے اپنی ہیئتوں کو متنوع بنانے کے لیے جو بھی اثرات قبول کیے ہیں، وہ محض ظاہری شکل و صورت سے تعلق

رکھتے ہیں، یعنی انگریزی اسٹینزا کی روش پر ہماری مسمطی شکلوں میں قافیوں کی ترتیب ہی میں طرح طرح کے اُلٹ پھیر کر کے نئی نئی شکلیں پیدا کی گئیں۔ اسٹینزا کے وزن و بحر کے اندرونی طور و طریق کا کوئی اثر قبول نہیں کیا۔

۶.۸.۱ : مختلف مصرعوں میں قافیوں کی ترتیب ہماری مسمطی ہئیت میں طے شدہ ہے۔ یعنی پہلے بند کے تمام مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا اور بعد کے تمام بندوں کا آخری مصرعے کو چھوڑ کر الگ الگ قافیوں میں ہونا اور ہر بند کے آخری مصرعے کا پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا زیادہ سے زیادہ اتنی لچک پیدا کی گئی کہ وہ ہئیت جس میں مصرعوں کی تعداد جفت ہے (یعنی چھ۔ آٹھ وغیرہ) اس میں تمام بندوں کا آخری مصرع یا آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ انگریزی اسٹینزا میں مصرعوں کا قافیائی نظام اس قدر سخت نہیں ہے۔ وہاں مختلف مصرعوں میں قافیوں کی مختلف ترتیب روا رکھی گئی جس سے ہئیتوں میں خاصہ تنوع پیدا ہوا۔ ہمارے شاعر جب ان ہئیتوں سے روشناس ہوئے تو وہ سب سے زیادہ مصرعوں میں قافیوں کی اس متنوع ترتیب ہی سے متاثر ہوئے جس کے تحت انھوں نے اپنی مسمطی ہئیتوں (جو اتفاق سے اُسی وضع پر تھیں جس وضع پر کہ انھوں نے انگریزی اسٹینزا کی ہئیتوں کو پایا) میں نئے نئے تجربے کیے۔

۶.۹ : یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ہمارے یہاں مسمط کی ہئیت میں وہ سختی برتی گئی کہ متعینہ ہئیتی اصولوں سے انحراف کو ہرگز جائز نہیں سمجھا گیا یہاں تک کہ اگر کسی نے اس سے گریز کر کے مصرعوں کے قافیائی نظام میں اوپر ۶.۸ میں بیان کردہ صورت یا صورتوں کے سوا کوئی اور صورت پیدا کی تو اُسے مسمط تصور نہیں کیا گیا حالانکہ مصرعوں کی تعداد کی نسبت سے اس کا نام وہی رہا۔ اس کی بہترین مثال مسدس ہے۔ مسدس کی سب سے زیادہ مروج شکل یعنی الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج د د کو چھ مصرعوں کی وجہ سے مسدس تو ضرور کہا گیا لیکن اسے مسمط کی ہئیت نہیں مانا گیا اس لیے کہ اس میں قافیوں کی ترتیب الف الف الف الف / ب ب ب ب الف یا الف الف الف الف الف / ب ب ب ب الف الف نہیں ہے۔ جہاں ہئیتی سخت گیری کا یہ عالم ہو کہ خود اپنی ہی ہئیت میں قافیائی نظام کی معمولی سی تبدیلی سے ایک ہئیت اپنے ہئیتی نظام سے خارج متصور کی جاتی ہو وہاں اس کا تو سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کہ انگریزی اسٹینزا کے زیرِ اثر ہونے والی تبدیلیوں کے بعد

بھی مثلث، مربع، مخمس یا مسدس کو مسمطی ہیئتیں تسلیم کیا جائے۔ لیکن یہاں سوال یہ نہیں ہے کہ کس خاص قافیائی ترتیب کو مسمط کہا جائے اور کس کو نہ کہا جائے۔ یہاں میرا مدعا صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں مسمط کی جو آٹھ شکلیں ہیں وہ مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے اپنے مخصوص نام رکھتی ہیں۔ مصرعوں میں قافیوں کی کسی مخصوص ترتیب کے اعتبار سے نہیں۔ لہٰذا اگر ان کے قافیائی نظام میں کوئی تبدیلی یا کوئی نئی صورت پیدا ہوئی ہے خواہ وہ انگریزی اسٹینزا کے زیر اثر ہوئی ہو یا ہمارے شاعروں نے اُسے ضرورتاً از خود کیا ہو، اس سے ان کے مصرعوں کی تعداد پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلث ہر حال میں مثلث ہے، اس لیے کہ اس میں تین مصرعے ہیں قافیے چاہے الف الف الف / ب ب ب۔ الف ب ب / ج دو ہوں یا ان کی کوئی اور ترتیب ہو۔ بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ مسمط کی ان شکلوں میں دیسی اسباب اور مغربی ہیئتوں کے اثرات سے نوع بہ نوع شکلیں پیدا کی گئیں۔ آیئے دیکھیں کہ ان کی کیا کیا صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر ایک ہیئت کی وہ وضع درج کی جائے گی جو اصطلاحاً مسمطی وضع کہلاتی ہے۔ اس کے بعد وہ متنوع شکلیں پیش کی جائیں گی جو یا تو ہمارے شاعروں نے خود اختیار کیں یا انگریزی اسٹینزا کے اثر سے ہمارے ہاں ان کا رواج ہوا۔

۶.۱۰ - مثلث

۶.۱۰.۱ : یہ مسمط کی پہلی ہیئت یا قسم ہے جس میں ہر بند صرف تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مخصوص مسمطی ہیئت کے مطابق مثلث کے پہلے بند میں تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے اولین دو مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس اصول کے تحت مثلث کی ہیئتی وضع اس طرح ہوتی ہے۔

الف الف الف / ب ب الف / ج ج الف / د د الف / ہ ہ الف۔

مثلاً یہ دو بند اس وضع کے دیکھیے۔ ؎

شفق کی چھاؤں میں چرواہا جب بنسی بجاتا ہے　　　تصور میں مرے ماضی کے نقشے کھینچ لاتا ہے
نظر میں ایک بھولا بسرا عالم لہلہاتا ہے

مرے افکارِ طفلی کو ہے نسبت اس کے نغموں سے　　　میں بچپن میں کیا کرتا تھا الفت اس کے نغموں سے
جبھی بنسی کی لے میں عہدِ طفلی جھلملاتا ہے

(اختر شیرانی : چرواہے کی بنسی)

۶۔۱۰۰۲ ۔ مسمط کی اسی ہئیتی وضع میں یوں بھی ہوتا ہے کہ پہلے بند کا تیسرا مصرع ہر بند میں بہ طور ترجیع لایا جاتا ہے یعنی وہ ہر بند کا تیسرا مصرع بن جاتا ہے۔ مسمطی ہئیت پر مشتمل ایسے مثلث کو ہم "ترجیع بند مثلث" کا نام دے سکتے ہیں۔ تیسرا مصرع بہر طور "ٹیپ کا مصرع" یا "مصرع ترجیع" کہلاتا ہے۔ اس نوع کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

خوشی اک مشغلہ ہو رات دن کا شمار افزوں ہو اس کے سال و سن کا
خدا حافظ خدا حافظ کوئن کا

کوئن دنیا کے ہر خطے میں نامی غریبوں اور مسکینوں کی حامی،
خدا حافظ خدا حافظ کوئن کا

(نظام الدین میرٹھی ؛ مثال منقول از بحرالفصاحت ص ۹۳)

۶۔۱۰۰۳ ۔ مثلث کی ایک شکل ایسی ہے جس میں بند اول سمیت ہر بند کے پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور پہلے بند سمیت ہر بند کا تیسرا مصرع کسی اور قافیے میں۔ تمام بندوں کے تیسرے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ یہ مثلث کی پہلی یعنی اصل مسمطی ہئیت سے بالکل مشابہ ہے صرف اتنا فرق ہے کہ ہئیت اول میں پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اس میں پہلے بند کے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا کسی اور قافیے میں ہوتا ہے۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف الف ب / ج ج ب / د د ب / ہ ہ ب / ۔ یہ مثال دیکھیے۔ ؎

بہار ہے تو کیا حرام ہے نشاطِ گلستاں ابھی تو خود ہی سینۂ چمن میں آگ ہے نہاں
یہ جشنِ گل ابھی نہیں، یہ رنگ و بو ابھی نہیں

ابھی تو پر فشاں دلِ بشر میں غم کی آگ ہے ابھی تو وقت کے لبوں پہ شعلہ بار راگ ہے
نوائے مطربانِ خوش گلو ابھی نہیں

(جاں نثار اختر : ابھی نہیں)

۶۔۱۰۰۴ : اسی وضع میں یہ اہتمام بھی کیا جا سکتا ہے کہ ہر بند کا تیسرا مصرع ایک ہی ہو۔ اسے بھی "ترجیع بند مثلث" کہہ سکتے ہیں۔ اس میں بھی تیسرا مصرع "ٹیپ کا مصرع" یا "مصرع ترجیع" کہلائے گا۔ اس کی مثال کے لیے یہ دو بند "بحرالفصاحت" سے نقل کیے جاتے ہیں۔ یہ وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ منقولہ بندوں میں پہلا بند فی الواقع نظم کا پہلا بند ہے۔

اسے اگر ہم پہلا بند فرض کر لیں تو اس سے مثلث کی اس وضع کو بہ آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

دُنیا ہے سرا اس میں تو بیٹھا مسافر ہے ۔ اور جانتا ہے یاں سے جانا تجھے آخر ہے

کچھ راہِ خدا دے جا، جا تیرا بھلا ہوگا

جو رب نے دیا تجھ کو تو نام پہ رب کے دے گر یاں نہ دیا تو نے کیا دیوے گا واں بندے

کچھ راہِ خدا دے جا، جا تیرا بھلا ہوگا

(ظفر: بحر الفصاحت ص ۹۴)

اس ترتیبِ قوافی میں مثلث کی ایک ایسی مثال دیکھیے جس میں ہر بند کا تیسرا مصرع دراصل ایک مستزاد فقرہ ہے اور جو بہ طورِ ترجیع لایا گیا ہے۔ اسے مثلثِ مستزاد کہتے ہیں۔

ماں اصغر کی کہتی ہے رو رو بچے کے سو جانے کو تھپک تھپک سب دیتی ہیں لوری دو بوں میں چونکانے کو

ہے ہے اصغر میرے لال

جس کا بچہ یوں سووے دُکھ اُس کی ماں کا کیجے غور آج کا سویا حشر میں چونکے اس سونے کو کہیں ہے ٹھور

ہے ہے اصغر میرے لال

(سودا: مرثیۂ مثلث بہ طریق مستزاد)

۶.۱۰.۵ : مسمط کی بعض شکلوں (بالخصوص مسدس) میں خاص ترکیب بند کی وضع کو بھی اختیار کیا گیا ہے، لہذا ایسی شکل مثلث کی بھی ممکن ہے، اگرچہ اس نوع کی کوئی مثال سردست مجھے نہیں ملی۔ بہرکیف اصولاً یہ وضع اس طرح ہوگی۔

الف الف ب / ج ج د / ہ ہ و / ز ز ح۔

۶.۱۰.۶ ۔ مثلث کی ایک ہیئت یہ بھی ہے کہ نظم میں ہر بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف الف الف / ب ب ب / ج ج ج / د د د ۔ مثلاً یہ دو بند دیکھیے۔

جذبات نے کروٹ بدلی ہے، احساس نے انگڑائی لی ہے

آزادروی سے انساں نے تعمیر نئی دُنیا کی ہے

فطرت کے حسیں مے خانے سے بے داری کی صہبا پی ہے

اُس دنیا کے انسانوں کی، ہر بات پیامِ دل ہوگی

ہر سانس میں اک نغمہ ہوگا، ہر گام پہ اک منزل ہوگی

ساحل کیسا، طوفاں کیسا، ہر موج وہاں ساحل ہوگی (مسعود اختر جمال: نئی دنیا)

۶.۱۰.۷ مثلث کی ایک دلچسپ شکل یوں بھی دیکھنے میں آئی ہے کہ مسمط کی عام وضع کے مطابق پہلے بند کے تینوں مصرعے تو ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن بعد کے تمام بندوں میں صرف پہلا مصرع الگ قافیے میں ہوتا ہے آخری دو مصرعے پہلے ہی بند کے قافیوں کی پیروی کرتے ہیں۔ یہ وضع اس طرح ہے۔

الف الف الف / ب الف الف / ج الف الف / د الف الف۔ یہ مثال دیکھیے۔

گل فردوس سے حوروں نے تو گوندھا سہرا کھو نیساں سے کہ تو موتیوں کا لا سہرا

اچھے نوشہ کے لیے چاہیے اچھا سہرا

جوش میں آ کے جو مستوں کی طرح جھومتا ہے کس کی آنکھوں کا یہ ہے دیکھنے والا سہرا

مست و مدہوش ہے کس واسطے ایسا سہرا

عکس چہرہ سے ہے نوشہ کی ہر اک گل شاداب عرقِ رُخ سے بنا نور کا دریا سہرا

لہریں لیتا ہے پڑا موج میں کیا کیا سہرا

(نظام رام پوری، منقول از بحر الفصاحت ص ۹۴)

۶.۱۰.۸ : مثلث کی ہیئت میں ایک ایسی بھی وضع دیکھنے میں آتی ہے، جسے ہم ہر علٰحدہ بند کی بنا پر "مثلث معرّیٰ" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ایک سے زائد بندوں کی صورت میں ہر بند کا تیسرا مصرع دیگر بندوں کے تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس کی وضعی ترکیب یوں ہے۔

الف ب ج / د ہ ج / و ز ج ۔ مثلاً

گنجان صنوبروں کے پیچھے اک چاند ہزار چاند بن کر

تاروں کی طرح بکھر گیا ہے

اس سیلِ جمال کے سہارے ماضی کے نشیب بھر گئے ہیں

ویرانۂ جاں سنور گیا ہے

(احمد ندیم قاسمی : ایک منظر)

۶.۱۰.۹ : ایک اور ترتیب قوافی کے لحاظ سے مثلث کی ایک ایسی شکل بھی ہے جس میں پہلے بند سمیت ہر بند کا مصرعِ اوّل ایک ہی قافیے میں ہوتا ہے یعنی یہ سب ہم قافیہ ہوتے ہیں

اور ہر بند کے آخری دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ لائے جاتے ہیں۔ یوں اس کی مخصوص وضع بنتی ہے۔ الف ب ب۔ مثلاً ؎

میرے پیچھے جانے والے کل کا دھندلکا
ایسی شکلیں جن کے نقش، ہوا پر، جیسے تحریریں ہوں
ایسے قصے جن کے دامن پر، سایوں کی تصویریں ہوں

میرے سامنے آنے والے کل کا اُجالا
ایسی نسلیں جن کے الہاموں کی مبہم تفسیریں ہوں
ایسے زمانے جن میں چاند کو پالینے کی تدبیریں ہوں

(قیوم نظر: اکیلا)

مثلث کی اس مثال میں جو خاص اور قابلِ توجہ بات ہے وہ یہ ہے کہ جہاں بہ لحاظِ ترتیبِ قوافی یہ ایک پابند ہئیت ہے وہاں مصرعِ اوّل میں مصرعِ دوم و سوم سے ارکان کی کمی آزاد نظم کے ہئیتی اثر کو بھی ظاہر کرتی ہے۔

۶۔۱۰۔۱۰ : مثلث میں مصرعوں کی ایک ترتیب کے مطابق مصرعِ اوّل و سوم ہم قافیہ ہوتے ہیں دوسرا بے قافیہ ہوتا ہے۔ اس وضع پر : الف ب الف۔ مثلاً ؎

اے برادر! یوں نہ جا ان دائروں کے درمیاں تیرتا ہے اس فضا میں اک ہجوم ارواح کا
اس طرف دوزخ کی آبادی کا آتا ہے دھواں
دائرے وہ زندگانی کے سفر کی راہ میں راستہ کھویا ہوا، تاریک جنگل کا محیط
روشنی آتی نہیں ہے علم بے آگاہ میں

(عزیز حامد مدنی: آبادی کے دائرے)

۶۔۱۱۔ مربع

۶۔۱۱۔۱ : مثلث کے مقابلے میں مربع کی زیادہ متنوع شکلیں نظر آتی ہیں۔ چار مصرعوں کی اس ہئیت میں قافیوں کی ترتیب طرح طرح سے رکھی گئی ہے۔ مسمّط کی مخصوص ہئیت کے مطابق اس کی پہلی شکل تو وہی ہے، جو دیگر مسمطی اقسام میں ہوتی ہے، یعنی مربع وہ ہے

جس کا پہلا بند چار ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو اور بعد میں آنے والے تمام بندوں کے اوّلین تین مصرعے کسی اور قافیے میں ہوں لیکن ہر بند کا چوتھا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہو۔ یعنی اس وضع سے۔

الف الف الف الف / ب ب ب الف / ج ج ج الف / د د د الف ۔ مثلاً :-

لو آؤ کہ رازِ پنہاں کو رسوائے حکایت کرتا ہوں ؛ دامانِ زبانِ خامشی کو لبریزِ شکایت کرتا ہوں
گھبرا کے ہجومِ غم سے آج افشائے حقیقت کرتا ہوں ؛ اظہار کی جرأت کرتا ہوں، میں تم سے محبت کرتا ہوں

فکر آبادِ دنیا میں مری اک مسجودِ افکار ہو تم ؛ شعرستانِ ہستی میں مری اک معبودِ اشعار ہو تم
اور میرے پرستش زارِ دل میں اک بُتِ شیریں کار ہو تم ؛ میں جس کی عبادت کرتا ہوں، میں تم سے محبت کرتا ہوں

(اختر شیرانی : اعترافِ محبت)

۲ . ۶.۱۱.۲ - اس مسمطی ہیئت میں قافیہ "الف" "مصرع ترجیع" بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی پہلے بند کا چوتھا مصرع، بعد کے تمام بندوں میں چوتھے مصرعے کے طور پر دُہرایا جاتا ہے۔ مثلاً :-

تنے گا مسرت کا اب شامیانہ ؛ بجے گا محبّت کا نقّار خانہ
حمایت کا گائیں گے مل کر ترانہ ؛ کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ

نہ ہم روشنی دن کی دیکھیں گے لیکن ؛ چمک اپنی دکھلائیں گے اب بھلے دن
رکے گا نہ عالم ترقی کیے بن ؛ کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ (اسمٰعیل میرٹھی)

۶.۱۱.۳ : مربع کی ایک شکل یوں ہے کہ پہلے بند کے چاروں مصرعے قاعدہ مذکورہ کے مطابق ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ لیکن بعد کے تمام بندوں کے اوّلین دو مصرعے کسی الگ قافیے میں اور آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس ترتیب کے مطابق یہ وضع بنتی ہے

الف الف الف الف / ب ب الف الف / ج ج الف الف / د د الف الف۔ مثلاً :-

روش روش، چمن چمن، بڑھے چلو، بڑھے چلو ؛ جبل جبل، دمن دمن، بڑھے چلو، بڑھے چلو
بکَش بکَش، بزن بزن، بڑھے چلو، بڑھے چلو ؛ مجاہدینِ صف شکن، بڑھے چلو، بڑھے چلو

زمین رشکِ آسماں تمھاری انجمن سے ہے ؛ رگِ جہاں میں خوں رواں تمھارے بانکپن سے ہے
رہے تمھارا بانکپن، بڑھے چلو، بڑھے چلو ؛ مجاہدینِ صف شکن، بڑھے چلو، بڑھے چلو
(احسان دانش : ترانۂ جہاد)

اس مثال میں ہر بند کا چوتھا مصرع "مصرعِ ترجیع" ہے۔ اس شکل میں چوتھا مصرع تیسرے مصرع کی طرح غیر ترجیعی بھی ہو سکتا ہے۔

۶.۱۱.۴ ۔ مربع کی ہئیت میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہے کہ بند اول ہی سے تمام بندوں کے پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہوں اور ہر بند کا چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ لایا جائے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف ب / ج ج ج ب / د د د ب / ہ ہ ہ ب ۔ مثلاً

روح بے چین ہے اک دل کی اذیت کیا ہے　　دل ہی شعلہ ہے تو یہ سوزِ محبت کیا ہے
وہ مجھے بھول گئی اس کی شکایت کیا ہے　　رنج تو یہ ہے کہ رو رو کے بھلایا ہوگا

وہ کہاں اور کہاں کاہشِ غم، سوزشِ جاں　　اس کی رنگین نظر اور نقوشِ حرماں
اس کا احساسِ لطیف اور شکستِ ارماں　　طعنہ زن ایک زمانہ نظر آیا ہوگا

(کیفی اعظمی: اندیشے)

۶.۱۱.۵ ۔ اس ہئیت میں ہر بند کا چوتھا مصرع بہ طور "مصرع ترجیع" بھی لایا جا سکتا اس کی مثال یہ ہے۔ ؎

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارا پھروں　　جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارا پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک در بہ در مارا پھروں　　اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

پھر وہ ٹوٹا اک ستارا، پھر وہ چھوٹی پھلجھڑی　　جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی
ہوک سی سینے میں اٹھی، چوٹ سی دل پر پڑی　　اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

(اسرارالحق مجاز: آوارہ)

۶.۱۱.۶ ۔ مربع کی ایک شکل یہ ہے کہ تمام بندوں کے چاروں مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوں۔ اس کی وضع اس طرح ہے۔

الف الف الف الف / ب ب ب ب / ج ج ج ج / د د د د ۔ مثلاً

پہنچے پھاند کے سات سمندر　　تحت میں ان کے بیسوں بندر
حکمت و دانش ان کے اندر　　اپنی جگہ ہر ایک سکندر

اوج بخت ملاقی اُن کا | چرخ ہفت طباقی ان کا
محفل ان کی ساقی اُن کا | آنکھیں میری باقی ان کا

(اکبر الہ آبادی : جلوۂ دہلی دربار)

۶.۱۱.۷ : مربع کی ہیئت میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہے کہ پہلے بند بہیئت ہر بند کے اوّلین دو مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوں، لیکن ہر بند کے تیسرے اور چوتھے مصرعے پہلے بند کے تیسرے اور چوتھے مصرعوں کے ہم قافیہ ہوں۔ یہ ترتیب اس طرح ہے۔

الف الف ب ب / ج ج ب ب / د د ب ب / ہ ہ ب ب ۔ مثلاً ؎

برادرانِ نوجواں، غرورِ کارواں ہو تم | جہانِ پیر کے لیے شبابِ جاوداں ہو تم
تمھارے حوصلے جواں، بڑھے چلو، بڑھے چلو | برادرانِ نوجواں، بڑھے چلو، بڑھے چلو

بجھے نہ شمعِ دل کہیں، ہوا ہے تیز باغ کی | اگر اندھیری رات ہے، بڑھا دو لو چراغ کی
گرج رہی ہیں آندھیاں بڑھے چلو، بڑھے چلو | برادرانِ نوجواں، بڑھے چلو، بڑھے چلو

(جمیل مظہری : نوائے جرس)

اِس مثال میں ہر بند کا چوتھا مصرع " مصرعِ ترجیع " ہے۔ اس وضع پر چوتھا مصرع بھی تیسرے مصرعے کی طرح " غیر ترجیعی " ہو سکتا ہے۔

۶.۱۱.۸ ۔ مربع میں قافیوں کی بیت نما ترتیب یعنی الف الف ب ب / ج ج د د / ہ ہ و و / ز ز ح ح ۔ کی ایک مثال پیراگراف ۶.۶.۱ میں دی جا چکی ہے۔

۶.۱۱.۹ ۔ جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مربع کی ہیئت میں ہمارے شاعروں نے قافیوں کی ترتیب میں طرح طرح سے تجربے کیے ہیں، چنانچہ اس میں ایک شکل یہ بھی دیکھنے میں آتی ہے کہ ہر بند جو چار چار مصرعوں پر مبنی ہے، اس کے مصرعِ اوّل، دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن تیسرا مصرع کسی اور قافیے میں ہوتا ہے۔ یہ محض انگریزی کی اسٹینزائی ہیئت ہی کا اثر نہیں ہے، اس میں ہماری غزل اور رباعی کی ہیئتی ترکیب کا بھی نمایاں اثر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ ترتیب یوں ہے۔

الف الف ب الف / ج ج د ج / ہ ہ و ہ / ز ز ح ز ۔ مثلاً ؎

ہر نقش اجنتا کا وہ چلتا جادو | وہ حسن و جمال کے بدلتے پہلو

وہ بُت سازی کہ جان پتھر میں پڑے ہے تاج کہ رُخسارِ زماں پر آنسو

شاعر ترے جس وقت صدا دیتے ہیں سوئے ہوئے سپنوں کو جگا دیتے ہیں
آفاق کے مندر میں وہ نغمے ان کے رہ رہ کے گھنٹیاں بجا دیتے ہیں
(فراق گورکھپوری : اے مادرِ ہند)

۶.۱۱.۱۰ - انگریزی کی اسٹینزائی ہیئت کے زیرِ اثر ہمارے یہاں مربع کے مصرعوں میں قافیوں کی ترتیب اس طرح بھی رکھی گئی کہ ہر بند میں مصرع اوّل اور سوم۔ اور دوم اور چہارم ہم قافیہ ہوں۔ اس صورت سے۔

الف ب الف ب / ج د ج د / ہ و ہ و / ز ح ز ح ۔ مثلاً ؎

لب پر آجاتے سنگیت سہارے ساقی ولولے دل کے اگر غم سے سنورنا سیکھیں
وہ زباں — جو ہے شفق، پھول ستارے ساقی ہم بھی پالیتے ہیں گر زندگی کرنا سیکھیں

بات بن جاتی ہے ترکیب سے دوں کی ساقی ہر تاثر سے نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے
پھر کوئی بات نہیں رہتی ہے باقی ساقی اور ہر بات پہ ترکیب بدل جاتی ہے
(مختار صدیقی : سرگم)

۶.۱۱.۱۱ - اس کے برعکس قافیوں کی ایک ترتیب ہر بند میں اس طرح ہوتی ہے کہ مصرع دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں، لیکن مصرع اوّل اور سوم الگ الگ قافیوں میں لائے جاتے ہیں۔ اس وضع پر۔

الف ب ج ب / د ہ و ہ / ز ح ط ح / ی ک ل ک ۔ مثلاً ؎

قافلہ انقلاب کا ہے رواں بج رہی ہے خوشی کی شہنائی
زلزلوں سے دہل رہی ہے زمیں لے رہے ہیں پہاڑ انگڑائی

سُلگ اٹھی ہے انتقام کی آگ برف کی چوٹیاں دہکتی ہیں
ظلم اور جبر کے اندھیرے میں سیکڑوں بجلیاں چمکتی ہیں
(سردار جعفری : وقت کا ترانہ)

مربع کی اس ہیئتی وضع پر انگریزی کی اسٹینزائی ہیئت کے اثر کے علاوہ خود ہمارے "قطعہ" کے اثر پر بھی غور کیا جاسکتا ہے۔ اسے بجا طور پر ہم "قطعہ بند مربع" قرار دے سکتے ہیں۔

۶۔۱۱۔۱۲ ۔ مربع کی یہ بھی صورت ہو سکتی ہے کہ چار مصرعوں والے بند میں مصرع اول اور چہارم اور دوم اور سوم ہم قافیہ ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف ب ب الف ۔ مثلاً ؎

غم دیدہ پس ماندہ راہی تاریکی میں کھو جاتے ہیں پاؤں راہ کے رخساروں پر دھندلے نقش بنا دیتے ہیں
آنے والے اور مسافر پہلے نقش مٹا دیتے ہیں وقت کی گرد میں دبتے دبتے ایک فسانہ ہو جاتے ہیں

(اختر الایمان : پگڈنڈی)

۶۔۱۱۔۱۳ ۔ مربعے کی ایک شکل یوں بنتی ہے کہ کسی بند کے مصرع دوم، سوم اور چہارم ہم قافیہ ہوں اور پہلا مصرع کسی الگ قافیے میں یعنی اس وضع پر۔

الف ب ب ب ۔ مثلاً ؎

اپنی تاریخ فقط جنگ کی تاریخ نہیں یہ محبت کے حسیں پھولوں سے گلنار بھی ہے
دوستی اور رواداری کا شہکار بھی ہے اس میں جاں بازوں کی قربانی و ایثار بھی ہے

(وقار واثقی : جشنِ سیمیں)

۶۔۱۱۔۱۴ ۔ پیراگراف ۶۔۱۱۔۲ میں بیان کردہ مربع کی شکل یعنی الف الف الف / ب ب الف الف / ج ج الف الف کے تحت مربع کی ایک ایسی وضع بھی دیکھنے میں آئی ہے، جو بہ یک وقت مستزاد اور ترجیع کا لطف دیتی ہے۔ اسے ہم یوں ظاہر کر سکتے ہیں۔

الف الف (مستزاد الف) الف / ب ب الف (مستزاد الف) الف / ج ج الف (مستزاد الف) الف / د د الف (مستزاد الف) الف۔

پہلے بند کے بعد والے تمام بندوں میں الف الف پہلے بند کے ہم قافیہ ہیں لیکن الف ۲ یعنی ہر بند کا چوتھا مصرع بہ طور ترجیع لایا گیا ہے۔ الف ۲ یعنی مصرع سوم کا مستزاد ٹکڑا (مستزاد الف) بہ قدر نصف مصرع چونکہ دہرایا گیا ہے لہٰذا وہ بھی "نصف مصرعِ ترجیع" ہو گیا ہے۔ مثال دیکھیے۔ ؎

پورب دیس میں ڈگی باجی پھیلا دکھ کا جال
دکھ کی اگنی کون بجھائے سوکھ گئے سب تال

جن کے ہاتھوں نے موتی رولے آج وہی کنگال ــــ رے ساتھی، آج وہی کنگال

بھوکا ہے بنگال رے ساتھی، بھوکا ہے بنگال

ندی نالہ گلی ڈگر پر لاشوں کے انبار

جان کی ایسی مہنگی شے کا الٹ گیا بیوپار

مٹھی بھر چاول سے بڑھ کر سستا ہے یہ مال ــــ رے ساتھی، سستا ہے یہ مال

بھوکا ہے بنگال رے ساتھی، بھوکا ہے بنگال

(وامق جون پوری: بھوکا ہے بنگال)

۶.۱۲ . مخمس

۶.۱۲.۱ . مثلث اور مربع کی بہ نسبت مسمط کی اس ہیئت میں، جس کا ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، قافیوں کی ترتیب کی کہیں زیادہ نوبہ نوع اور حیران کن مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اس کی بھی خاص مسمطی ہیئت تو وہی ہے جو دیگر اقسامِ مسمط کی ہے یعنی نظم کے پہلے بند میں پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوں، اور بعد والے تمام بندوں کے اوّلین چار مصرعے کسی علیحدہ قافیے میں ہم قافیہ ہوں اور ان کا پانچواں مصرع بندِ اوّل کے قافیے کی پیروی کرتا ہو۔ اس وضع پر۔

الف الف الف الف الف / ب ب ب ب الف / ج ج ج ج الف ۔ مثلاً ؎

چمن میں آج نسیمِ بہار آپہنچی ۔۔۔ نوید نکہتِ گل بے شمار آپہنچی

صدائے قمری و صوتِ ہزار آپہنچی ۔۔۔ جنوں کی فوج کی دل پر پکار آپہنچی

ہزار شکر کہ فصلِ بہار آپہنچی

گئی نسیم کے ہاتھوں نکل کے بادِ سموم ۔۔۔ گھٹائیں ابرِ بہاری کی تل رہی ہیں جھوم

تمام صحنِ چمن میں عجب مچی ہے دھوم ۔۔۔ اُدھر گلوں کے اُپر بلبلیں کرے ہیں ہجوم

اِدھر ہے مست صفِ گل عذار آپہنچی

(نظیر اکبر آبادی: بہار)

۶.۱۲.۲ : مخمس کے اِسی قافیائی نظام میں ہر بند کا پانچواں مصرع بہ طور "مصرعِ ترجیع" بھی لایا جاتا ہے۔ یعنی پہلے بند کا پانچواں مصرع ہر بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے۔ مثلاً یہ دو

بند دیکھیے۔ ؎

ہیں اِس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں　　سبزوں کی لہلہاہٹ، باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھمکاوٹ، قطرات کی بہاریں　　ہر بات کے تماشے، ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یارو، برسات کی بہاریں

کیا کیا رکھے ہے یارب، سامان تیری قدرت　　بدلے ہے رنگ کیا کیا ہر آن تیری قدرت
سب مست ہو رہے ہیں، پہچان تیری قدرت　　تیتر پکارتے ہیں "سبحان تیری قدرت"
کیا کیا مچی ہیں یارو، برسات کی بہاریں

(نظیر اکبر آبادی : برسات کی بہاریں)

۶.۱۲.۳ - مخمس کی ایک شکل وہ ہے جس میں بند اوّل سمیت تمام بندوں کے اوّلین چار مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن ہر بند کا پانچواں مصرع بند اوّل کے پانچویں مصرعے کا ہم قافیہ لایا جاتا ہے۔ یہ وضع اِس طور ہے۔

الف الف الف الف ب/ ج ج ج ج ب/ د د د د ب۔ مثلاً ؎

بہت ہی طاق ہیں طولِ امل میں اہلِ مشن　　بلا کے تیز ہیں، ردّ و بدل میں اہلِ مشن
وطن کو پیس رہے ہیں کھرل میں اہلِ مشن　　چھُری دبائے ہوئے ہیں بغل میں اہلِ مشن
شفیق بن کے مگر مُسکرائے جاتے ہیں

نگاہِ ناز میں رازِ نیازِ آزادی　　ہر ایک حرف میں سوز و گدازِ آزادی
کھُلی ہے دوش پہ زلفِ درازِ آزادی　　بجا رہے ہیں بلندی پہ سازِ آزادی
دِلوں کی ہانک بھی لیکن لگائے جاتے ہیں

(جوش ملیح آبادی : وزارتی وفد کا فریب)

۶.۱۲.۴ - قافیوں کی مذکورہ بالا ترتیب میں تمام بندوں کا پانچواں مصرع "مصرعِ ترجیع" بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ؎

چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سُنایا　　نانک نے جس چمن میں وحدت کا گیت گایا
تاتاریوں نے جس کو اپنا وطن بنایا　　جس نے حجازیوں سے دشتِ عرب چھڑایا
میرا وطن وہی ہے، میرا وطن وہی ہے

ٹوٹے تھے جو ستارے فارس کے آسماں سے　　پھر تاب دے کے جس نے چمکائے کہکشاں سے

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے　　　وحدت کی لے سُنی تھی دُنیا نے جس مکاں سے

میرا وطن وہی ہے، میرا وطن وہی ہے

(اقبال: ہندوستانی بچوں کا قومی گیت)

۶.۱۲.۵۔ مخمس میں ایک شکل یہ ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے تین مصرعے علٰحدہ علٰحدہ قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے (یعنی چوتھا اور پانچواں مصرع) پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے کے مطابق ہوتے ہیں۔ اس وضع پر۔

الف الف الف ب ب / ج ج ج ب ب / د د د ب ب۔

سو چکے اے قصرِ ملت کے نگہبانو! اٹھو　　　اے جمالِ شمعِ آزادی کے پروانو! اٹھو

اب جگا بھی دو بہت کچھ سو چکا ہے آفتاب　　　بادۂ بیداریِ مشرق کے مستانو! اٹھو

انقلاب! اے ساکنانِ ارضِ مشرق انقلاب

ہوش بھی آئے تو لب پر نعرۂ مستانہ ہو　　　برق ہو آنکھوں میں، دل میں آتشِ پروانہ ہو

زندگی کب تک اسیرِ اعتکاف و احتساب　　　خامشی میں جرأتِ بیدار کا افسانہ ہو

انقلاب! اے ساکنانِ ارضِ مشرق! انقلاب

(روش صدیقی: بیداریِ مشرق)

اِس مثال کے مطابق ہر بند کا مصرعِ پنجم "مصرعِ ترجیع" کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن مخمس میں مصرعوں کی یہ ترتیب اس طرح بھی ہو سکتی ہے کہ ہر بند کا پانچواں مصرع "غیر ترجیعی" ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ ہر بند کے مصرعِ چہارم اور پنجم دونوں بہ طورِ ترجیع" آئیں۔

۶.۱۲.۶ ؛ مخمس کی ایک شکل اس طرح ہے کہ حسبِ قاعدہ پہلے بند کے پانچوں مصرعے تو ہم قافیہ ہیں لیکن بعد کے ہر بند میں اوّلین تین مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جاتے ہیں اور مصرعِ چہارم اور پنجم کو پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جاتا ہے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف الف الف / ب ب ب الف الف / ج ج ج الف الف / د د د الف الف۔ مثلاً ؎

غنچے کی طرح دل کو کھلانے کا دن آیا　　　دل میں نئے ارمان بسانے کا دن آیا

آپس میں گلے ملنے ملانے کا دن آیا　　　پھولوں کی طرح ہنسنے ہنسانے کا دن آیا

اک سال کے بعد آج ٹھکانے کا دن آیا

ہنس ہنس کے سب آپس میں بجھاتی ہیں پہیلی　　　یہ چمپا، وہ بیلا ہے، یہ جوہی، وہ چمبیلی
بادل کی طرح جوم کے چھانے کا دن آیا　　　ہیں ایک جگہ آج سکھی اور سہیلی
مُسکان کی برکھا میں نہانے کا دن آیا

(نذیر بنارسی: چھاونی)

۶.۱۲.۰۷ - مذکورہ بالا ترتیبِ قوافی ہی میں یہ بھی کیا جاتا ہے کہ تمام بندوں میں مصرعِ چہارم اور پنجم کو بہ طور ترجیع لایا جاتا ہے۔ یعنی پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے ہر بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے ہوتے ہیں۔ مثلاً ؎

دن کو کس رنج و تردد میں گزر کرتے ہیں　　　شبِ اندوہ میں رو رو کے بسر کرتے ہیں
درو دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں　　　نالۂ دآہ غرض آٹھ پہر کرتے ہیں
رخصت اے اہلِ وطن ! ہم تو سفر کرتے ہیں

بجز خدا کے نہیں اب کوئی سہارا مجھ کو　　　شکوہ کس سے کروں یاں دوست نے مارا مجھ کو
درو دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں　　　نظر آتا نہیں بن جائے گزارا مجھ کو
رخصت اے اہلِ وطن ! ہم تو سفر کرتے ہیں

(واجد علی شاہ اختر: رخصت اے اہلِ وطن)

اگر اس مخصوص وضع میں ہر بند کے چوتھے مصرعے کو "غیر ترجیعی" اور پانچویں مصرعے کو "ترجیعی" باندھا جائے تو اس کے پہلے بند کے سوا باقی تمام بندوں کی وہ شکل ہوگی جس کی مثال پیراگراف ۶.۱۲.۰۵ میں پیش کی گئی۔ صرف اتنا فرق ہوگا کہ وہاں پہلے بند میں بھی وہی صورت ہے، جو یہاں پہلے بند کے سوا ہر بند میں ہے۔ اس وضع میں پہلا بند پانچوں ہم قافیہ مصرعوں پر مبنی ہے جو بعد میں آنے والے بندوں کے مصرعِ چہارم و پنجم کے لیے قافیائی وضع فراہم کرتا ہے۔ ۶.۱۲.۰۵ والی مثال میں تمام بندوں کے چوتھے اور پانچویں مصرعوں کے قافیوں کی وضع پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے سے فراہم ہوتی ہے۔

۶.۱۲.۰۸ - مخمس کی ایک شکل اس طور پر ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ دو مصرعے (چوتھے اور پانچویں) کسی اور قافیے میں۔ یہ طرز خاص ترکیب بند کی ہے۔ لہٰذا ایسے مخمس کو ہم "ترکیب بند مخمس" کہہ سکتے ہیں۔ اس کی وضع یہ ہے:

الف الف الف ب ا ب / ج ج ج د د / ہ ہ ہ و و / ز ز ز ح ح ۔ مثلاً ؎

عظمتِ جلوہ گہہِ صدق و صفا کیا کہیے　　شدتِ جذبۂ تسلیم و رضا کیا کہیے

دور تک سلسلۂ اہلِ وفا کیا کہیے　　منزلِ قافلۂ مقصدِ ہستی ہے تو

سرفروشوں کی بسائی ہوئی بستی ہے تو

نونہالوں کو شجاعت کا دھنی دیکھ لیا　　جوش پر ولولۂ کوہ کنی دیکھ لیا

مرحبا جذبۂ حُبّ الوطنی دیکھ لیا　　ناتواں طاقتِ اغیار سے ٹکراتے ہیں

تیرے بچے رسن و دار سے ٹکراتے ہیں

(روش صدیقی : بارودلی)

۶.۱۲.۹ ۔ مثلث اور مربع کی طرح مخمس میں بھی قافیوں کی وہ ترتیب ممکن ہے جس کے تحت نظم کے ہر بند میں پانچوں مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہو سکتے ہیں ۔ اس وضع پر:

الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب / ج ج ج ج ج / د د د د د

اس وضع کی عام مثال کے بجائے ایک ایسی مثال پیش ہے جس میں ہر بند کا پہلا مصرع اُسی بند کا پانچواں مصرع بھی ہے ۔ اور یوں اس کی حیثیت "مصرعِ ترجیع" کی ہے ؎

یہ میٹھے سُروں میں پھر کس نے جیون کا مدھر نغمہ گایا

سویا ہوا دیپک چونک پڑا اک مست سا شعلہ لہرایا

پھر رات نے دامن کھینچ لیا پھر صبح نے آنچل سرکایا

آشا کے منوہر پھول کھلے ، ہردے کا کنول بھی مُسکایا

یہ میٹھے سُروں میں پھر کس نے جیون کا مدھر نغمہ گایا

بچھڑے ہوئے ساتھی مدت کے لو آج گلے پھر ملتے ہیں

لو پھر سے بہاریں لوٹ آئیں ، لو پھول دوبارہ کھلتے ہیں

اب تک جو گریباں چاک رہے وہ آج گریباں سلتے ہیں

پھر پریم بھرے بنجاروں سے گردوں کے کنگرے ہلتے ہیں

بچھڑے ہوئے ساتھی مدت کے لو آج گلے پھر ملتے ہیں

(جاں نثار اختر : گاندھی جناح ملاقات)

۶.۱۲.۱۰ ۔ مخمس کی یہ وہ شکلیں دکھلائی گئیں جن میں بند کے چوتھے یا پانچویں (یا دونوں

مصرعوں کے قافیوں کی تبدیلی سے پیدا کی گئی ہیں اور جنھیں ہم بڑی حد تک دیسی تجربوں کا نام دے سکتے ہیں جو مسمط کی مخصوص و مقررہ ہئیت میں کیے گئے۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ انگریزی اسٹینزا کے اثر سے مخمس میں کچھ ایسے تجربے بھی ہوئے جن کا تعلق بند کے دوسرے اور تیسرے مصرعوں میں قافیوں کی تبدیلی سے ہے اور ــــــــــ یوں اس ہئیت میں خاصی متنوع شکلیں اختیار کی گئیں۔ اس طرح کی ایک شکل یہ ہے کہ پہلے بند کے مصرع اول، دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں اور مصرع سوم اور پنجم بے قافیہ لائے جاتے ہیں۔ بعد کے ہر بند میں پہلے بند کی وضع پر پہلے، دوسرے، چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ تیسرا مصرع بے قافیہ اور پانچواں مصرع پہلے بند کے پانچویں مصرعے کا ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس وضع پر ہر بند کی یہ شکل بنتی ہے۔

الف الف ب الف ج / د د ہ د ج۔ مثلاً ـــ

مطمئن کوئی نفس اے دلِ رنجور نہیں — اب الگ بیٹھ کے جی لینے کا مقدور نہیں
تجربوں نے وہ لگائے ہیں دلوں میں چرکے — رو مجھے مل جائیں گلے آج تو کچھ دور نہیں
زندگی صلح پہ مجبور ہوئی جاتی ہے

رُخ سم آلودہ ہواؤں کا بدلنے سا لگا — شوق، پژمردہ عناصر میں مچلنے سا لگا
کس نے یہ سازِ اخوت پہ الاپا دیپک — اِک دیا رات کے آغوش میں جلنے سا لگا
تیرگی رات کی کافور ہوئی جاتی ہے

(کیفی اعظمی: کرن، گاندھی جناح ملاقات)

یہ دراصل ترکیب بند کی طرح کی چیز ہے۔

۶۔۱۲۔۱۱۔ مخمس میں مصرعوں کی ایک اور ترتیب کے مطابق پہلا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے جبکہ مصرع دوم سوم اور چہارم کا قافیہ الگ ہوتا ہے اور وہ آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ ہر بند میں یہی کیفیت رہتی ہے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف ب ب ب الف / ج د د د ج۔ مثلاً ـــ

یہ سرزمین ہے ولیوں، مہاتماؤں کی — ازل سے ایک حسیں چھاؤں خیمہ زن ہے یہاں

صداقتوں کی طراوت چمن چمن ہے یہاں　　قدم قدم پہ محبت کا بانکپن ہے یہاں
یہ سرزمیں ہے اہنسا کے دیوتاؤں کی
حیات پیار کی آغوش میں نکھرتی ہے　　ریا و مکر کا غازہ نہ چاہیے اس کو
گرجتی توپوں کا نغمہ نہ چاہیے اس کو　　بگل کا، بینڈ کا تحفہ نہ چاہیے اس کو
زمیں کرشن کی بنسی سے پیار کرتی ہے

(حرمت الاکرام: ہمالہ کی جانب چلو)

۶.۱۲.۱۲ - مخمس کی ایک ترتیب اس طرح ہے کہ ہر بند کے صرف مصرع چہارم اور پنجم ہی ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے مصرعے ایک دوسرے سے کوئی قافیائی علاقہ نہیں رکھتے۔ اسے "مخمس معریٰ ترکیب بند" کہا جا سکتا ہے۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف ب ج دد/ ہ و ز ح ح ۔ مثلاً ؎

جانے کس کوکھ نے جنا اس کو　　جانے کس صحن میں جوان ہوئی
جانے کس دیش سے چلی کم بخت　　ویسے یہ ہر زبان بولتی ہے
زخم کھڑکی کی طرح کھولتی ہے
اس نے مجھ کو الگ بلا کے کہا　　آج کی زندگی کا نام ہے خوف
خوف ہی وہ زمین ہے جس میں　　فرقے اُگتے ہیں فرقے پلتے ہیں
دھارے ساگر سے کٹ کے چلتے ہیں

(کیفی اعظمی: بہروپنی)

۶.۱۲.۱۳ - کیفی اعظمی نے اس نظم کا آخری بند اس طرح کہا ہے کہ مصرع دوم اور سوم ہم قافیہ ہیں۔ چوتھے اور پانچویں مصرعوں کا الگ قافیہ ہے اور مصرع اول ان میں سے کسی کا ہم قافیہ نہیں۔ اگرچہ یہ ایک تنہا بند ہے لیکن اس سے مخمس میں مصرعوں کے قافیوں کی یہ وضع سامنے آتی ہے۔ الف ب ب ج ج ۔ ؎

خوف جب تک دلوں میں باقی ہے　　صرف چہرہ بدلتے رہتا ہے
صرف لہجہ بدلتے رہتا ہے　　کوئی مجھ کو مٹا نہیں سکتا
جشنِ آدم منا نہیں سکتا

۶.۱۲.۱۴ - اس سے ملتی جلتی ایک شکل یہ ہے کہ مخمس کے بند یا بندوں میں مصرع اوّل او

دوم ہم قافیہ ہوں۔ مصرع سوم ان سے یا اگلے دو مصرعوں سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے۔ مصرع چہارم اور پنجم کسی اور قافیے میں ہوں۔ اس طرح

الف الف ب ج ج۔ مثلاً

اٹھو کہ جشنِ دل و جاں منایا جائے گا   ہر اک چمن میں یہی گُل کھلایا جائے گا
یہ گُل جو دردِ محبت، امانتِ غم ہے   یہ گُل جو شوخ بھی، خوں گشتہ بھی، ملول بھی ہے
خدائے عشق بھی ہے، امن کا رسول بھی ہے

(سردار جعفری: امانتِ غم۔ لال بہادر شاستری کی موت پر)

۶.۱۲.۱۵ ۔ مخمس کی ایک شکل اس طرح ہے کہ حسب معمول پہلا بند پانچوں ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے لیکن بعد کے ہر بند میں قافیوں کی ترتیب اس طرح بدل جاتی ہے کہ مصرع اول و دوم ایک قافیے میں، سوم اور چہارم دوسرے قافیے میں اور پانچواں مصرع پہلے بند کے قافیے میں لایا جاتا ہے اس میں یہ بھی اہتمام ہو سکتا ہے کہ بعد کے بندوں کا پانچواں مصرع "مصرعِ ترجیع" یا "مصرع غیر ترجیع" ہو۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف الف الف / ب ب ج ج الف ۔ مثلاً

اس منظرِ رنگیں کے آگے اب ہر دلچسپی کھوٹی ہے   عشرت میں ہے ہر عضو تن، فرحت میں بوٹی بوٹی ہے
جن چند بلند چٹانوں پر بجلی راتوں کو لوٹی ہے   وہ سب پابوسِ شاعر ہیں، دنیا نظروں میں چھوٹی ہے
میں اس چوٹی پر بیٹھا ہوں جو سب سے اونچی چوٹی ہے

پستی کچھ دھندلی دھندلی ہے، عالم کچھ میلا میلا ہے   دُنیا پر کُہر اطاری ہے، ہر سمت دھواں سا پھیلا ہے
شاداب درختوں کی شاخیں جھک کر سجدے میں گرتی ہیں   آزاد بلند فضاؤں میں کچھ کچھ چڑیاں اُڑتی پھرتی ہیں
میں اس چوٹی پر بیٹھا ہوں جو سب سے اونچی چوٹی ہے

(ساغر نظامی: کوہ مسوری)

پہلے بند کے سوا ہر بند میں اوّلین چار مصرعے دراصل دو شعر ہیں اور پانچواں مصرع ٹیپ کا مصرع ہے۔ اس مثال میں پانچواں مصرع "مصرعِ ترجیع" ہے۔ مخمس کی اس ہیئت کو ہم "بیت نما مخمس" کہہ سکتے ہیں۔

۶.۱۲.۱۶ ۔ مخمس کے مصرعوں میں قافیوں کی ایک ترتیب یہ ہے کہ پہلے بند کے مصرع اوّل اور دوم ایک قافیے میں اور آخری تین مصرعے کسی اور قافیے میں ہوں۔ بعد میں آنے والے ہر

بند کے پہلے اور دوسرے مصرعے بند اوّل کے پہلے اور دوسرے مصرعوں کے قافیوں کی پیروی کریں اور آخری تین مصرعے الگ الگ قافیوں میں لائے جائیں۔ اس میں کوئی ایک مصرع بطور ترجیع لایا بھی جاسکتا ہے اور نہیں بھی۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف الف ب ب ب/ الف الف ج ج ج۔ یہ دراصل مخمس کی ایک شکل الف الف ب ب/ج ج ج ب ب کی اُلٹی شکل ہے (پیراگراف ۶.۱۲.۰۵) وہاں چوتھے اور پانچویں مصرعے ٹیپ کے مصرعے ہیں۔ یہاں اس کے برعکس پہلے اور دوسرے مصرعے ٹیپ کے مصرعے بنائے گئے ہیں۔ اس طرز کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

پھاگن کے گلابی چھینٹوں سے، ہر سو سبزے اُگ آئے ہیں
سرسوں پھولی، کلّے پھوٹے، چھٹکے ہوئے بادل چھائے ہیں
کھیتوں میں ہوا کے چلنے سے، لہراتی ہے جو کی ہریالی
ہلکے ہلکے بادل میں چھپی چلتی ہوئی سورج کی تھالی
پھاگن کی ہوائے دل کش سے شادات ہے جامن کی ڈالی

مہکے ہیں مٹر کے پھول کہیں، آموں میں کہیں بور آئے ہیں
سرسوں پھولی، کلّے پھوٹے، چھٹکے ہوئے بادل چھائے ہیں
جلووں کا وہ جھرمٹ ہوتا ہے، پھاگن کے بسنتی میلوں میں
جیسے کبھی جمگھٹ ہوتا ہے، آئینہ رخوں کے ریلوں میں
دل ہار گئے ہیں اہلِ نظر، ان ذوقِ نظر کے کھیلوں میں

(نشور واحدی: بسنت)

۶.۱۲.۱۶.۱ ۔ اس مثال میں ہر بند کے مصرع اوّل ودوم ہم قافیہ ہیں۔ لیکن اس کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مختلف بندوں میں پہلے اور دوسرے مصرعے ہر بند میں الگ الگ قافیوں کے حامل ہوں۔ یہ وضع اس طرح بنے گی۔

الف الف ب ب ب/ ج ج د د د/ ہ ہ و و و۔ مثلاً ؎

جُھلسے پیڑ، جلی آبادی، کھیتی سوکھی، خرمن راکھ
ہست و بود کا مدفن راکھ

گرتے بام و در کے لیے ہے گلیوں کا آغوش
جیسے یہ دیواروں کو تھے کب سے وبالِ دوش
بار ہٹا تو آیا ہوش

پنگھٹ اور چوپال بھی سونے، راہیں بھی سنسان
گلیاں اور کوچے ویران
جھونکے سوکھے پتے رولیں، بکھری راکھ اڑائیں
راکھ اور پتے بن کے بگولے، اپنا ناچ دکھائیں
اور وہیں رہ جائیں

(مختار صدیقی: قریۂ ویراں)

دونوں بندوں میں مصرع دوم و پنجم کا باقی تین مصرعوں سے چھوٹا ہونا جہاں ایک طرف مستزاد کے اثر کو ظاہر کرتا ہے وہاں مغرب سے آئی ہوئی آزاد نظم کی ہیئت کے اثر کا مظہر بھی ہے۔

۶۔۱۲۔۱۷۔ ایک اور ترتیب کے مطابق مخمس کی یہ شکل بنتی ہے کہ مصرع دوم، چہارم اور پنجم تو ہم قافیہ ہوں لیکن مصرع اوّل اور سوم ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتے ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔ الف ب ج ب ب۔ مثلاً یہ ایک بند دیکھیے ؎

زندگی جھوم کے جب ساز اٹھا لیتی ہے کیف ہی کیف برستا ہے غزل کی صورت
خونِ دل اس میں تاثر کو بڑھا دیتا ہے بولنے لگتا ہے فن تاج محل کی صورت
دستِ جمنا میں محبت کے کنول کی صورت

(عنوان چشتی: تاج محل)

اس شکل کے اوّلین چار مصرعے "قطعہ" کی طرح ہیں۔ پانچواں ٹیپ کا مصرع بڑھا کر اسے مخمس بنایا گیا ہے۔ لہٰذا اسے ہم "قطعہ بند مخمس" کہہ سکتے ہیں۔

۶۔۱۲۔۱۸۔ پیراگراف ۶۔۱۲۔۱۱ میں مخمس کی ایک شکل الف ب ب ب الف / ج د د د ج، ترتیب قوافی پر مبنی پیش کی گئی جس میں ہر بند کے پہلے اور پانچویں مصرعے کسی ایک قافیے میں اور وسطی تین مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں۔ اسی سے ملتی جلتی لیکن ایک نمایاں فرق کے ساتھ مخمس کی ایک شکل یوں ہے کہ پہلے بند کا پہلا مصرع ہر بند کے پہلے اور پانچویں مصرعے کے لیے قافیائی وضع فراہم کرتا ہے یعنی ہر بند کے پہلے اور

پانچویں مصرعے پہلے بند کے پہلے مصرعے کے ہم قافیہ لائے جاتے ہیں۔ ہر بند کے درمیانی تین مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں۔ اس شکل کی ایک اور منفرد بات یہ ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کا پہلا مصرع ہی دراصل متعلقہ بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے، یوں ہر بند میں ایک "مصرع ترجیع" کا اہتمام ہے۔ اس انوکھی شکل کی زیادہ واضح کیفیت یوں ظاہر کی جاسکتی ہے کہ اس کے دوسرے، تیسرے اور چوتھے (مثلث نما) مصرعوں پر اوّل و آخر ایک ہی مصرع لگاکر پانچ مصرعے کیے گئے اور یہ ایک مصرع شروع سے آخر تک اس قافیائی وضع پر ہوتا ہے جو پہلے بند میں پہلے ہی مصرعے سے اختیار کی گئی۔ یہ وضع اس طرح ہے۔

الف ب ب الف   الف ج ج الف   الف د د الف۔

مصرع ترجیع   مصرع ترجیع   مصرع ترجیع

ہر بند کا مصرع "الف" دیگر بندوں کے "الف" والے مصرعوں سے علٰحدہ ہے۔
اس وضع کی اصل مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے۔ ؎

یہ گیت وہ دل کش ساون ہے   ہو جس سے عبارت دل کی بہار
تخئیل کے طائر کی چہکار   نازک سے حسیں بولوں کی پھوار
یہ گیت وہ دل کش ساون ہے

یہ گیت وہ رنگیں دامن ہے   جس میں ہوں بھرے رومان کے پھول
اشکوں کے گہر، ارمان کے پھول   ادراک کے گُل، عرفان کے پھول
یہ گیت وہ رنگیں دامن ہے

(اختر انصاری: ڈھولک کا گیت)

۱۹.۱۲.۶۔ مخمس میں مصرعوں کی ایک قافیائی ترتیب اس طرح بھی ہے کہ ہر بند کا پانچواں مصرع "مصرعِ ترجیع" ہوتا ہے یعنی ایک ہی مصرع ہر بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے۔ باقی چار مصرعوں میں سے مصرع دوم اور چہارم ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اوّل و سوم پانچوں مصرعوں میں سے کسی سے کوئی قافیائی علاقہ نہیں رکھتے۔ یہ وضع اس طرح ہے۔ الف ب ج ب د/ہ و ز و د۔ مثلاً

تم آرہی ہو زمانے کی آنکھ سے بچ کر   نظر جھکائے ہوئے اور بدن چرائے ہوئے
خود اپنے قدموں کی آہٹ سے جھینپتی ڈرتی   خود اپنے سائے کی جنبش سے خوف کھائے ہوئے
تصورات کی پرچھائیاں اُبھرتی ہیں

رواں ہے چھوٹی سی کشتی ہواؤں کے رخ پر ندی کے ساز پہ ملاح گیت گاتا ہے
تمہارا جسم ہر اک لہر کے جھکولے سے مری کھلی ہوئی باہوں میں جھول جاتا ہے
تصورات کی پرچھائیاں ابھرتی ہیں
(ساحر لدھیانوی: پرچھائیاں)

۶۔۱۲۔۲۰ : ایک شکل یہ ہے کہ ایک بند میں مصرعِ اول اور سوم ایک قافیے میں، مصرعِ دوم اور پنجم کسی دوسرے قافیے میں ہوں اور مصرع چہارم ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتا ہو۔ اس وضع کو ہم اس طرح ظاہر کر سکتے ہیں۔

الف ب الف ج ب۔ مثلاً:۔

یہ دن تو اک شجرِ نور ہے سحر زادو اسے ہو کی حرارت سے تم نے سینچا تھا
یہ ہنستی صبحوں کا منشور ہے قمر زادو جسے نڈھال شبوں کی تھکی جبینوں پر
خطِ شعاع کی صورت میں تم نے لکھا تھا
(فضا ابن فیضی: شجرِ نور)

۶۔۱۲۔۲۱ ۔ پانچ مصرعوں پر مشتمل کسی بند میں قوافی کی یہ ترتیب بھی ہو سکتی ہے کہ مصرع سوم اور پنجم ہی ہم قافیہ ہوں اور باقی تین مصرعے ان دونوں سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتے ہوں۔ اس طور : الف ب ج د ج ۔ مثلاً:۔

دن نکلتے ہی آئینہ بولا آؤ بے روک ٹوک آجاؤ
اس تکلف کی کیا ضرورت ہے میں ہمیشہ سے جانتا ہوں تمہیں
پھر تعارف کی کیا ضرورت ہے
(مغیب الرحمٰن : آئینہ)

۶۔۱۲۔۲۲ ۔ ایک اور ترتیب کے مطابق پہلے اور پانچویں مصرعے ہم قافیہ لائے جا سکتے ہیں اور دوسرے اور تیسرے مصرعے کسی اور قافیے میں ہم قافیہ ہو سکتے ہیں، لیکن چوتھا مصرع ان میں سے کسی سے کوئی قافیائی تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس طرح

الف ب ب ج الف ۔ مثلاً:۔

تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ نہیں تو خار بن کر یہ چبھیں گے
تمہاری روح کو پیہم ڈسیں گے مبادا یہ تمہارا منھ چڑھائیں
تم ان سب آئینوں کو توڑ ڈالو
(مغیب الرحمٰن : تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ)

۶.۱۲.۲۳ - اسی نظم میں دوسرا بند اس صورت سے ہے کہ محض مصرع دوم و پنجم ہم قافیہ ہیں۔ اس کی وضع اس طرح ہے۔ الف ب ج د ب - بند دیکھیے۔ ؎

تم اپنی عقل و منطق پر رہو نازاں　　یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے
جہاں دل کی گرہ اُلجھی ہوئی ہو　　تمھارے ہاتھ اپنی بے بسی پر
تمھیں ہر گام پر الزام دیں گے

۶.۱۲.۲۴ - اس کا تیسرا بند یوں ہے کہ مصرع اوّل و دوم باقی تین مصرعوں سے کوئی قافیائی تعلق نہیں رکھتے (اور نہ آپس میں) آخری تین مصرعے ہم قافیہ ہیں - یہ وضع اس طور ہے۔
الف ب ج ج ج - بند دیکھیے۔ ؎

کہاں ہیں وہ کتابیں، وہ صحائف　　کہ جن میں زخم اپنے رکھ دیے تھے
اُس انساں نے جو شعلوں میں جلا تھا　　اُس انساں نے جو سولی پر چڑھا تھا
اُس انساں نے جو مر مر کر جیا تھا

۶.۱۲.۲۵ - ایک اور ترتیبِ قوافی کے لحاظ سے ہم قافیہ مصرعوں کی یہ شکل بنتی ہے پہلا تیسرا چوتھا، پانچواں اور دوسرا بے قافیہ یعنی الف ب الف ج ج - مثلاً ؎

رات خاموش، فلک گنگ، ستارے چُپ چاپ　　صحن خوابیدہ، شجر سرد، ہوائیں مبہوت
آنکھ نمناک، نظر چور، نظارے چُپ چاپ　　آہ دل اذنِ بقا مانگ رہی ہو جیسے
میری تنہائی دعا مانگ رہی ہو جیسے

(شاذ تمکنت: زخمی دریچے)

۶.۱۲.۲۶ - مخمس میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہو سکتی ہے کہ مصرع اوّل بے قافیہ رکھا جائے اور بعد کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ یہ ترتیب اس شکل کی ہوگی۔ الف ب ب ب ب - مثلاً

صبح دم جب بھی دیکھا ہے میں نے کہیں　　ننھے بچوں کو اسکول جاتے ہوئے
رقص کرتے ہوئے، گنگناتے ہوئے　　اپنے بستوں کو گردن میں ڈالے ہوئے
انگلیاں ایک کی ایک پکڑے ہوئے

(زبیر رضوی: تبدیلی)

قافیے تے تے لے ڑے ہیں۔

۶.۱۳ - مسدس

۶.۱۳.۱ - مسمط کی تمام ہیئتوں میں 'مسدس' کی ہیئت سب سے زیادہ مستعمل و مروج اور مقبول

رہی ہے۔ کربلائی اور شخصی مرثیے بیش تر اسی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ دیگر چھوٹی بڑی نظموں کے لیے بھی یہ ہیئت بہت کثرت سے برتی گئی ہے، لیکن مسمط کی اصل وضع سے کچھ فرق کے ساتھ۔ یعنی ایسی صورت میں جس کے تحت ہر بند کے اولین چار مصرعے کسی ایک قافیے میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے اپنا الگ قافیہ رکھتے ہیں۔ یعنی اس طرح الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج دد / ەەەە وو

مسدس کی یہ وضع اقسامِ شعر کی کلاسیکی کتب میں مسمط کے ہیئتی نظام سے خارج تصور کی گئی ہے، اس لیے کہ یہ مسمط کی اصل ہیئت کے نظامِ قافیہ کی خلاف ورزی کرتی ہے یعنی اس میں ہر بند کا چھٹا مصرع پہلے بند کے قافیوں کا ہم قافیہ نہیں ہوتا۔ مسمط کی مختلف شکلیں اردو میں چونکہ عربی فارسی سے آئی ہیں، اور وہاں مسدس کی یہ شکل موجود نہیں ہے، اس لیے ہمارے علمائے ادب نے اسے مسمط کے دائرے سے خارج کر دیا۔ اور یہ حقیقت ہے کہ مسدس کی ہیئتی وضع خاص اردو کی چیز ہے، جسے بہت کثرت سے شاعروں نے برت کر مقبول بنایا اس کے بارے میں حامد اللہ افسر لکھتے ہیں۔

> مسدس نے جو صورت اردو میں اختیار کر لی ہے وہ نہ فارسی میں ہے نہ عربی میں اور نہ کسی اور زبان میں ..... اصنافِ سخن کے اعتبار سے یہ صورت نہ ترکیب بند کی ہے اور نہ مسمط کی، یوں سمجھنا چاہیے کہ اردو شعرا نے اپنے لیے ایک نئی راہ پیدا کر لی ہے، اور پھر اس کو اس قدر ترقی دی ہے کہ اردو میں جس قدر اصناف رائج ہیں اُن میں سے کسی میں مضامینِ عالیہ کا اتنا وافر ذخیرہ موجود نہیں ہے جتنا مسدس میں ہے" (نقد الادب، نول کشور پریس: ۱۹۳۳: ص ۱۹۰ - ۱۹۱)

۱۔۱۔۱۲۔۶ - مسدس کی اس شکل میں ہر بند کے آخری دو مصرعے چونکہ ہم قافیہ ہو کر ایک بیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، اور ترکیب بند کی مانند ٹیپ کے شعر (یا مصرعوں) کا کام دیتے ہیں، اس لیے بعض علمائے سخن نے اسے "ترکیب بند مسدس" کے نام سے منسوب کیا ہے۔ اگرچہ اس کے اولین چار مصرعے ترکیب بند کی طرح غزلیہ ہیئت پر مبنی نہیں ہوتے، صرف آخری دو مصرعے ترکیب بند کی بیت کی مانند ہوتے ہیں، اس لیے اسے ترکیب بند تو نہیں کہا جا سکتا ہاں آسانی کی خاطر اور اس کی شناخت کے لیے اسے ہم "ترکیب بند نما مسدس" یا "ترکیب بند مسدس" کہہ لیں تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں۔ مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے۔

نہ رستہ ترقی کا کوئی کھلا تھا　　نہ زینہ بلندی پہ کوئی لگا تھا
وہ صحرا انھیں قطع کرنا پڑا تھا　　جہاں نقش پا تھا نہ شور درا تھا
جونہی کان میں حق کی آواز آئی
لگا کرنے خود ان کا دل رہنمائی
گھٹا اک پہاڑوں سے بطحا کے اٹھی　　پڑی چار سو یک بہ یک دھوم جس کی
کڑک اور دمک دور دور اس کی پہنچی　　جو ٹیگس پہ گرجی تو گنگا پہ برسی
رہے اُس سے محروم آبی نہ خاکی
ہری ہو گئی ساری کھیتی خدا کی

(حالی: مدوجزر اسلام "موسوم بہ مسدس حالی")

۶۔۱۳۔۱۔۲ - مسدس ترکیب بند کی دوسری شکل یہ ہے کہ ہر بند میں ٹیپ کے مصرعے یعنی پانچویں اور چھٹے مصرعے پہلے بند کے پانچویں اور چھٹے مصرعوں کے ہم قافیہ رکھے جائیں۔ اس طرح

الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج ب ب / د د د د ب ب - مثلاً ؎

کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم　　واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم　　گائے تقدیر و قضا نے یہ بدھاوے باہم
قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد
جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد
ہوئی ہے بزم جہاں کو الم افزا یہ برات　　ڈوبے ہم لوہو میں دیکھیں ہیں یہ رنگ بھینی رات
اے شہادت بہ صفا جلدی سے چل گھول نبات　　جام شربت سے بھر اور رکھ کے ایک ایک ہات
ساقی و شیشہ و پیمانہ مبارک باشد
بتو غلطیدن مستانہ مبارک باشد

(سودا : مرثیہ حضرت قاسم مسدس ترکیب بند)

۶۔۱۳۔۲ - مذکورہ بالا ہیئت میں اگر اس قدر ترمیم کر دی جائے کہ پہلا بند چھ کے چھ ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو اور بعد میں آنے والے ہر بند کے اولین چار مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جائیں اور آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوں تو ایسا مسدس "مسمط" کی اصل ہیئت کی ایک شکل ہوگا۔ اس کی وضع یہ ہے ؎

الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب الف الف / ج ج ج ج الف الف

اس وضع کی دو شکلیں عموماً مروج رہی ہیں۔

۶.۱۳.۲.۱ : ایک شکل یہ ہے کہ ہر بند کے آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ تو ہوں لیکن ان میں سے پانچواں مصرع غیر مرجع اور چھٹا مصرع مرجع ہو۔ یعنی ہر بند کا چھٹا مصرع وہی ہو جو پہلے بند کا چھٹا مصرع ہے اور پانچواں اسی کا ہم قافیہ ہو۔ مثلاً ؎

پھر آن کے عشرت کا مچا ڈھنگ زمیں پر اور عیش نے عرصہ ہے کیا تنگ زمیں پر
ہر دل کو خوشی کا ہوا آہنگ زمیں پر ہوتا ہے کہیں راگ کہیں رنگ زمیں پر
بجتے ہیں کہیں تال، کہیں زنگ زمیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

گھنگھرو کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار سارنگی ہوئی، بین، طنبوروں کی مددگار
طبلوں کے کھٹکے طبل یہ سازوں کے بجے تار راگوں کے کہیں غل، کہیں ناچوں کے بندھے تار
ڈھولک، کہیں جھنکارے ہے مردنگ زمیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب ڈھنگ زمیں پر

(نظیر اکبرآبادی : ہولی)

۶.۱۳.۲.۲ - اس کی دوسری شکل کے مطابق ہر بند میں آخری دونوں مصرعے مرجع لائے جاتے ہیں یعنی یہ دونوں مصرعے وہی ہوتے ہیں جو پہلے بند میں اولاً استعمال ہوئے تھے اور پھر ہر بند میں دہرائے گئے۔ مثلاً ؎

لے آئینے کو ہاتھ میں، اور بار بار دیکھ صورت میں اپنی قدرتِ پروردگار دیکھ
خالِ سیاہ اور خط مشک بار دیکھ زلفِ دراز و طرۂ عنبر نثار دیکھ
ہر لحظہ اپنے جسم کے نقش و نگار دیکھ
اے گُل، تو اپنے حُسن کی آپی بہار دیکھ

آئینہ کیا ہے؟ جان، ترا پاک صاف دل اور خال کیا ہیں؟ تیرے سویدا کے رُخ کے تل
زلفِ دراز، فہم رسا سے رہی ہے مل لاکھوں طرح کے پھول رہے ہیں تجھی میں کھل
ہر لحظہ اپنے جسم کے نقش و نگار دیکھ
اے گُل، تو اپنے حسن کی آپی بہار دیکھ نظیر اکبرآبادی

اس کی ایک تیسری شکل یہ بھی ممکن ہے کہ ہر بند کے پانچویں اور چھٹے دونوں مصرعے غیر مرجع لائے جائیں۔

۶.۱۳.۲ ۔ مسمط کی اصل ہیئت کے مطابق از روئے قاعدہ مسدس میں بھی، دیگر مسمطی ہیئتوں کی مانند، پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہونے چاہئیں۔ بعد کے ہر بند میں اولین پانچ مصرعے کسی اور قافیے میں اور چھٹا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا چاہیے۔ لیکن اس ترتیب قوافی کا استعمال اردو میں پیراگراف ۶.۱۳.۱ اور ۶.۱۳.۲ میں بیان کردہ ترتیبوں کے بہ مقابلہ بہت کم ہوا ہے۔ بہرحال اس کی وضع یوں ہے۔

الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج الف ۔ مثلاً

ہے دام بلا طرۂ دستار کسی کا ۔۔۔ نادیدہ ہو اول یہ گرفتار کسی کا

یاں ہجر سے جینا ہو دشوار کسی کا ۔۔۔ واں بات بھی کرنے کو نہیں یار کسی کا

یاں دیدہ تو تھا طالب دیدار کسی کا

واں بند ہوا روزن دیوار کسی کا

یاں لب پہ مرے آٹھ پہر جانِ حزیں ہے ۔۔۔ جو دم کہ گزرتا ہے دم بازپسیں ہے

واں اُس بُتِ عیار کو پرواہ ہی نہیں ہے ۔۔۔ غافل مرے احوال سے وہ پردہ نشیں ہے

کہتے ہیں جو لوگ جواب اس کا نہیں ہے

کہنا نہیں سنتا ہے وہ زنہار کسی کا ۔۔۔ (مثال منقول از نسیم البلاغت)

مسدس کی اس وضع میں ہر بند کا چھٹا مصرع "مصرعِ ترجیع" بھی ہو سکتا ہے۔

۶.۱۳.۲.۱ ۔ مسمط کی اس اصل ہیئت پر مبنی مسدس میں ایک کم یاب شکل یہ نظر آتی ہے کہ قوافی کی ترتیب (یعنی الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب الف) میں تو کوئی فرق نہیں آتا لیکن دو مصرعے باری باری مختلف بندوں میں بہ طور ترجیع لائے جاتے ہیں۔ اس کی صورت یہ ہے کہ بند اول کا چھٹا مصرع بعد کے ہر طاق بند یعنی سوم، پنجم، ہفتم وغیرہ میں چھٹے مصرعے کے طور پر دہرایا جاتا ہے اور ہر جفت بند میں یعنی چہارم، ششم، ہشتم وغیرہ میں وہ مصرع چھٹا مصرع بنتا ہے جو بند دوم میں چھٹے مصرعے کے طور پر لایا جاتا ہے۔ اس کی عملی شکل دیکھنے کے لیے کچھ زائد بند بہ طور مثال ملاحظہ کیجیے۔

سے ۔ بند اول

خامہ ام حرفے حکایت می کند ۔۔۔ غم بدلہا کار آفت می کند

عالمے را ابر غارت می کند گریہ بے حد و نہایت می کند
برق چشمک زن اشارت می کند
بشنو از نے چوں حکایت می کند

بند دوم: شاہ دیں نے جب مدینہ چھوڑ کر کربلا کے عزم پر باندھی کمر
تب کہا ہر دوست سے باچشم تر حق نے یوں چاہا نہ تھا قصد سفر
سب سے یہ بندہ چلا شاکر مگر
از جدائیہا شکایت می کند

بند سوم: میرے جینے کی خبر جب تک سنو درگذر خط لکھنے سے مت کیجیو
بھول جانا تم نہ دور افتادوں کو پر اُٹھا کر جب قلم لکھنے لگو
بھر کے آہ سرد یک دیگر کہو
بشنو از نے چوں حکایت می کند

بند چہارم: جد کے جا مرقد پہ بولا پھر امام دل میں تھا زیر قدم ہوں میں تمام
وہ ہر نے چاہا نہ یاں میرا قیام شکوہ ہر چند اس سے کرنا ہے حرام
پر یہ دل آزردہ اے خیر الانام
از جدائیہا شکایت می کند

(سودا ، مرثیہ مسدس)

مسطور مصرعے باری باری بہ طور ترجیع لائے گئے ہیں۔

۶۔۱۳۔۴ - ان قدیمی مروج شکلوں کے علاوہ مسدس کی بعض اور بھی صورتیں نظر آتی ہیں جنھیں انگریزی اسٹینزا کی وضع پر نئے تجربوں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک شکل یہ ہے کہ ہر بند تین قافیوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ اور ہر قافیہ دو مصرعوں پر مشتمل ہو' اس کے مطابق الگ الگ قافیوں میں مصرع اول و دوم ، سوم و چہارم اور پنجم و ششم ہم قافیہ ہوں۔ پہلے بند کے بعد ہر بند کے مصرع پنجم و ششم پہلے بند کے پنجم و ششم مصرعوں سے قافیائی مطابقت رکھتے ہوں۔ اس طور سے۔

الف الف ب ب ج ج / د د ہ ہ ج ج / و و ز ز ج ج ۔ مثلاً

قومیں ہوئیں شیر و شکر پل کر تری آغوش میں مسجد تری آغوش میں مندر تری آغوش میں

اے تربیت گاہِ ملل! تیری فضا کی گود میں محفوظ ہے پونجی تری اب تک خلا کی گود میں

ہم صوت، ہم آہنگ ہیں صدیوں سے ناقوس و اذاں

ہندوستاں، ہندوستاں، ہندوستاں، ہندوستاں

جملہ مذاہب دہر کے سرسبز تیری چھاؤں میں سوزِ اخوت کی لپک ہر شہر میں ہر گاؤں میں

پرتھی کے راج استھان میں روضہ معین الدین کا تو نے تمام ادیان کو موقع دیا تلقین کا

تیری رواداری کا ہے پائندہ و محکم نشاں

ہندوستاں، ہندوستاں، ہندوستاں، ہندوستاں

(جمیل مظہری: اے مادرِ ہندوستان)

اس مثال میں چھٹا مصرع "مصرع ترجیع" ہے، جو ظاہر ہے کہ غیر ترجیعی بھی ہو سکتا ہے۔

۶.۱۳.۵ - مسدس میں قوافی کی ترتیب اس طرح بھی رکھی جا سکتی ہے کہ پہلے بند میں پہلے، دوسرے، تیسرے، چوتھے اور چھٹے مصرعوں کو ہم قافیہ لایا جائے۔ پانچواں مصرع ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے۔ بعد والے بندوں میں شروع کے چار مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ پانچواں ان سے قافیائی مطابقت نہ رکھتا ہو اور چھٹا مصرع بند اول کے پانچ ہم قافیہ مصرعوں کے قافیے کی پیروی کرے۔ اس طرح :

الف الف الف الف ب الف / ج ج ج ج د الف / ہہہہ و الف ۔ مثلاً ؎

تیرے دیوار و در جگمگا دیں گے ہم ذرّے ذرّے میں محفل سجا دیں گے ہم

آسمانوں پہ تجھ کو بٹھا دیں گے ہم تجھ کو ہستی کا گلشن بنا دیں گے ہم

بن کے دشمن ترا جو اٹھے گا یہاں

اس کو تحت الثریٰ میں گرا دیں گے ہم

ماہ و خورشید کی اس پہ بندی لگی تیری ہستی ہمالہ کی چوٹی بنی

سجدے میں جھک گئی عظمتِ زندگی روشنی شرق سے غرب تک ہو گئی

عظمتِ زندگی کی قسم ہے ہمیں

تیری عزت پہ سر تک کٹا دیں گے ہم

(ساغر نظامی: ترانۂ وطن)

ساغر نظامی کی اس نظم میں بندوں کی ہیئت مرکب صورت رکھتی ہے۔ نظم کے شروع

ہیں ایک ٹیپ کا شعر اور ہر بند کے چھٹے مصرعے کے بعد اسی قافیے میں (یعنی 'الف' میں) تقریباً دوگنی لمبائی کا ایک ساتواں مصرع (جسے مسبع نما کہہ سکتے ہیں) اس کے بعد ٹیپ کی بیت کا ہم قافیہ ایک مستزاد فقرہ اور اگلے بند کے آغاز سے قبل ٹیپ کی بیت کا ہم قافیہ ایک مثلث (تین مصرعے) کا اضافہ ہے۔ نظم کا اصل بطن مسدس پر مبنی ہے۔ اور اس کی وضع وہ ہے جسے اوپر بیان کیا گیا۔ لہٰذا مثال کے لیے محض مسدس بندوں کو منتخب کیا گیا۔

۶۰۱۳۰۶ : چھ مصرعوں کا کوئی سا بند ترتیب قوافی کے لحاظ سے یوں بھی ہو سکتا ہے کہ اس کا پہلا اور چھٹا مصرع ہم قافیہ ہو اور بیچ کے چار مصرعے کسی اور قافیے میں لائیں۔ اس طرح الف ب ب ب ب الف۔ اس کی مثال میں یہ بند دیکھیے۔ ؎

جسم کی موت کوئی موت نہیں ہوتی ہے — جسم مٹ جانے سے انسان نہیں مر جاتے
دھڑکنیں رُکنے سے ارمان نہیں مر جاتے — سانس تھم جانے سے اعلان نہیں مر جاتے
ہونٹ جم جانے سے فرمان نہیں مر جاتے — جسم کی موت کوئی موت نہیں ہوتی ہے

(ساحر لدھیانوی، جواہر لال نہرو)

مصرع اوّل و ششم اس بند میں "مصرع ترجیع" ہے۔ دراصل ایک مربع پر آگے اور پیچھے ایک مصرع لگا کر اسے مسدس کی شکل دے دی گئی ہے۔ ضروری نہیں کہ پہلا اور چھٹا مصرع مرجّع ہو۔ یہ دونوں مصرعے ایک ہی قافیے میں الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔ ترجیع کا مصرع لانا مقصود ہو تو وہ کوئی سا بھی مصرع ہو سکتا ہے۔ اسی وضع میں یہ ایک مثال دیکھیے جس میں مصرع دوم ہی پانچواں مصرع بنایا گیا ہے اور ان دونوں مصرعوں کو ہم ترجیعی مستزاد مصرعے کہہ سکتے ہیں۔ اس مثال میں مصرعوں کی لمبائی میں بھی فرق ہے۔ اوّل و ششم ہم قافیہ ہونے کے علاوہ باقی چاروں مصرعوں سے لمبے ہیں۔ ان سے بڑے سوم اور چہارم ہیں ؎

ایک طوفانی، بھیانک، سخت کالی رات ہے
دہر پر چھائی ہوئی
کوئی ناگن جیسے بل کھائی ہوئی
موت جیسے سر پہ منڈلائی ہوئی
دہر پر چھائی ہوئی
روحِ انسانی کو لرزا دینے والی رات ہے

(اختر انصاری : ایک ستارہ)

۶.۱۳.۷ - چھ مصرعوں کے بند میں قافیوں کی ایک ترتیب یہ ہو سکتی ہے کہ مصرع اوّل و دوم کا ایک قافیہ ہو۔ سوم و ششم کا ایک دوسرا قافیہ ہو اور چہارم و پنجم کسی تیسرے قافیے میں لائے جائیں۔ اس طور پر الف الف ب ج ج ب۔ مثلاً ؎

جن کا مقصود تری آن پہ مٹ جانا ہے — اور پھر مٹ کے حیاتِ ابدی پانا ہے
وہ کہیں موت سے مرعوب ہوا کرتے ہیں — اے وطن کیوں ہے ترے چاند سے ماتھے پہ شکن
ہم نے توڑے ہیں نہ توڑیں گے وفا کے بندھن — پھر تری خاک سے ہم عہد وفا کرتے ہیں

(ذکیہ سلطانہ نیر؛ عہد)

۶.۱۳.۸ - ایک اور ترتیب کے مطابق مسدس کے ایک بند کی یہ شکل بھی ہو سکتی ہے کہ پہلے تین مصرے ہم قافیہ ہوں۔ چوتھا اور پانچواں مصرع کسی اور قافیے میں آئے اور چھٹا مصرع ان سے کوئی قافیائی تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس کے بعد آنے والے بندوں میں شروع کے تین مصرعوں کی وہی ترتیب قوافی ہو جو ابھی مذکور ہوئی۔ لیکن چوتھے، پانچویں اور چھٹے مصرے بند اوّل کے چوتھے، پانچویں اور چھٹے مصرعوں کے قافیوں سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہ شکل یوں بنتی ہے۔

الف الف الف ب ب ج / د د د ب ب ج۔ مثلاً

ہم وطن کے ہیں حقیقت میں ہمارا ہے وطن — سچ تو یہ ہے کہ ہمیں جان سے پیارا ہے وطن
ہم نے مل جل کے محبت سے سنوارا ہے وطن — قومی یک جہتی، وحدت کی قسم کھاتے ہیں
اے وطن ہم تری عظمت کی قسم کھاتے ہیں — سرنگوں ہم ترے پرچم کو نہ ہونے دیں گے

مختلف ساز بھی ہیں اور ہم آواز بھی ہیں — وقت پڑ جائے تو ہم معرکہ انداز بھی ہیں
جنگ جو بھی ہیں، مجاہد بھی ہیں، جاں باز بھی ہیں — جذبۂ شوقِ شہادت کی قسم کھاتے ہیں
اے وطن ہم تری عظمت کی قسم کھاتے ہیں — سرنگوں ہم ترے پرچم کو نہ ہونے دیں گے

(جمیل تاباں۔ شملہ سمجھوتہ)

اِس مثال میں پانچویں اور چھٹے مصرے مرجز ہیں۔ لیکن یہ غیر مرجز بھی لائے جا سکتے ہیں۔

۶.۱۳.۹ - مسمطی ہیئتوں میں ہر بند اور ہر بند کے تمام مصرے ایک بحر اور یکساں وزن کے حامل ہوتے ہیں۔ لیکن انگریزی اسٹینزا کے زیر اثر ہمارے یہاں مختلف التعداد مصرعوں پر مشتمل بندوں میں قوافی کی ترتیب جن نوع بہ نوع ڈھنگوں سے رکھی گئی ہے اس میں بعض ایسی بھی شکلیں سامنے آتی ہیں جہاں مصرعوں میں اوزان کی کمی بیشی کر دی گئی ہے اور یوں ایسا بند اپنی روایت

سے بالکل مختلف ہوگیا ہے۔ چنانچہ چھ مصرعوں پر مشتمل ایسے بندوں کی مثال پیش ہے جس میں ارکان اوزان کی کمی بیشی کر کے دو ہم قافیہ مثلثوں کو ملا کر ایک مسدس بنایا گیا ہے۔ اس میں دوسرا مثلث (یعنی تینوں مصرعے) ٹیپ کا درجہ رکھتا ہے کیونکہ اس کے قافیوں کا سلسلہ اگلے بندوں کے چوتھے، پانچویں اور چھٹے مصرعوں تک جاری رہتا ہے۔ مثلث اوّل زیادہ ارکان اوزان پر مشتمل ہے اور مثلث دوم کم ارکان پر۔ وضع اس کی یہ ہے۔

الف الف الف ب ب ب / ج ج ج ب ب ب - اب یہ دو بند دیکھیے :-

اے عزمِ فنا دینے والو ، پیغامِ بقا دینے والو
اب آگ سے کیوں کتراتے ہو، شعلوں کو ہوا دینے والو
طوفانوں سے اب ڈرتے کیوں ہو، موجوں کو صدا دینے والو
کیا بھول گئے اپنا نعرا
اے رہبرِ ملک و قوم بتا
یہ کس کا لہو ہے، کون مرا

دھرتی کی سُلگتی چھاتی کے بے چین شرارے پوچھتے ہیں
تم لوگ جنھیں اپنا نہ سکے وہ خون کے دھارے پوچھتے ہیں
سڑکوں کی زباں چلاتی ہے ساگر کے کنارے پوچھتے ہیں
یہ کس کا لہو ہے، کون مرا
اے رہبرِ ملک و قوم بتا
یہ کس کا لہو ہے، کون مرا (ساحر لدھیانوی : یہ کس کا لہو ہے؟)

۱۰. ۱۳. ۶ : مسدس میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح ہو سکتی ہے کہ پہلے بند مصرعِ اوّل، دوم اور چہارم ہم قافیہ ہوں۔ مصرعِ سوم، پنجم اور ششم کا ان سے یا آپس میں کوئی قافیائی علاقہ نہ ہو لیکن بعد کے ہر بند میں اوّلین چار مصرعے بندِ اوّل کے ابتدائی چار مصرعوں کے اصول ہی پر ہوں مگر ان کے پانچویں اور چھٹے مصرعے پہلے بند کے پانچویں اور چھٹے مصرعے کے ہم قافیہ لائے جائیں۔ یہ دونوں مصرعے یا ان میں سے کوئی ایک بہ طور ترجیع بھی لایا جا سکتا ہے اور نہیں بھی۔ ذیل کی مثال میں چھٹا مصرع ترجیعی ہے۔ اس کی وضع یہ ہے

الف الف ب الف ج د / ہ ہ د ہ ج د۔ مثلاً

کل تو جانا ہی ہے سفر پہ مجھے زندگی منتظر ہے منہ پھاڑے
زندگی خاک و خون میں لتھڑی آنکھ میں شعلہ ہائے تند لیے
دو گھڑی خود کو شادماں کر لیں
آج کی رات اور باقی ہے
ایک پیمانۂ مئے سرجوش لطفِ گفتار، گرمیِ آغوش
بوسے، اس درجہ آتشیں بوسے پھونک ڈالیں جو میری کشتِ ہوش
روح بیخ بستہ ہے تپاں کر لیں
آج کی رات اور باقی ہے (مجاز: مہمان)

۶.۱۴ ۔ مسبّع :

۶.۱۴.۱ ۔ مسمطی ہیئت کی یہ وہ شکل ہے جس میں نظم کا ہر بند سات مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثلث، مربع، مخمس اور مسدس کے مقابلے میں مسبّع کی ہیئت اردو میں بہت کم استعمال میں لائی گئی ہے۔ اسی وجہ سے اس میں ترتیب قوافی کے وہ نو بہ نوع اور نت نئے تجربے نہیں ہوئے جو اس سے قبل بیان کردہ چار ہیئتوں میں دکھلائے گئے۔ حد یہ ہے کہ اس کی اصل مسمطی ہیئت بھی زیادہ مروّج نہیں رہی۔ اس کی مثالیں بھی شاذ ہی ہیں۔

۶.۱۴.۲ ۔ اصل مسمطی ہیئت کے مطابق، دیگر ہیئتوں کی مانند مسبع کے بندوں میں بھی قافیوں کی ترتیب یوں ہوتی ہے کہ پہلے بند کے ساتوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور بعد میں آنے والے ہر بند کے ابتدائی چھ مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جائیں لیکن ساتواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جائے۔ اس طرح

الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج الف

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مسمط کی یہ ہفت مصراعی ہیئت اردو میں بہت کم برتی گئی ہے، اس لیے اس کی مثالیں بھی شاذ ہی نظر پڑتی ہیں۔ اس کی مثال مخمس کی اصل مسمطی ہیئت پر دو مصرعوں کا اضافہ کر کے قیاس کی جا سکتی ہے۔

۶.۱۴.۳ ۔ اصل مسمطی ہیئت کے سوا بھی مسبّع کی چند اور شکلیں مختلف نظموں میں برتی ضرور گئی ہیں لیکن وہ بھی مذکورہ چار ہیئتوں کی طرح متنوع نہیں ہیں۔ ہاں اگر ہمارے شاعر چاہتے یا چاہیں

تو اس میں بھی وہ تمام صورتیں پیدا ضرور کی جا سکتی تھیں یا کی جا سکتی ہیں، جو قافیوں کی یک رنگی (مثال ۱) اور ہمہ رنگی (مثال ۲) کی وجہ سے مسبع کی اصل ہیئت سے مختلف ہیں۔

۶۔۱۴۔۳۰۱ - اردو میں چودہ مصرعوں کا بند مروج نہیں رہا۔ اگر ایک ہی قافیے میں ایسی کوئی نظم نظر پڑے تو ہم اس کی ہیئت کو دوہرا مسبع ہی کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے ہاں دو غزلہ کا تصور بہرحال رہا ہے۔ چودہ مصرعوں پر مشتمل ایسی نظم کو دو مسبعوں والی نظم کہا جا سکتا ہے۔ ذیل کی مثال میں چودہ کے چودہ مصرعوں کا ایک ہی قافیہ ہے۔ یعنی الف الف الف الف الف الف الف / الف الف الف الف، الف الف الف۔ ؎

بے کس چمیلی، پھولے اکیلی، آہیں بھرے دل جلی — بھوری پہاڑی، خاکی فصیلیں، دھانی کبھی سانولی
جنگل میں رستے، رستوں میں پتھر، پتھر پہ نیلم پری — ہریلی سڑکیں، چلتے مناظر، بکھری ہوئی زندگی
بادل، چٹانیں، مخمل کے پھٹے پردوں پہ لہریں پڑی — کاکل پہ کاکل، خیموں پہ خیمے، سلوٹ پہ سلوٹ ہری
بستی میں گندی گلیوں کے زینے، لڑکے دھما چوکڑی

برسے تو چھاگل، ٹھہرے تو ہلچل، راہوں میں اک کھلبلی — گرتے گھروندے اٹھتی اٹھنگیں، ہاتھوں میں گاگر بھری
کانوں میں بالے، چاندی کے ہالے، پلکیں گھنی کھردری — ہڈی پہ چہرے، چہروں پہ آنکھیں، آئی جوانی چلی
ٹیلوں پہ جوبن، ریوڑ کے ریوڑ، کھیتوں پہ جھالر چڑھی — وادی میں بھیگے روڑوں کی پٹی، چشموں کی چمپا کلی
سانچے نئے اور باتیں پرانی، مٹی کی جادوگری

(محبوب خزاں : اکیلی بستیاں)

۶۔۱۴۔۳۰۲ - انگریزی اسٹینزا کے اثر سے مسبع میں قافیوں کی یہ ترتیب دیکھیے۔
الف ب ج د ج الف الف / ہ و ز ح ز ہ ہ ۔ مثلاً اس ترتیب قوافی میں یہ دو بند ؎

ٹیکا لگاؤں مانگ بھی صندل سے بھر چکوں
دلہن بنوں تو چاہیے جوڑا سہاگ کا — مہندی رچے گی پوروں کہیں جا کے دیر میں
کنگھی کروں تو چڑھتی ہے کانوں کی اور لہر — افشاں ہے بخت بھی کہ رہا ان کے پھیر میں
کہتی ہے سانجھ بھور کے اب گھاٹ اتر چکوں
تم بیٹھو، میں تو آئی، پہ جی سے گزر چکوں

اتنے دنوں تو دل کی لگی نے خدائی کی

پایل بجے تو بنسی کی دھن ناچ ناچ اُٹھے　　　　بدنامیاں کرشمے بڑے دیوتا کے ہیں

دیدے گھما گھما کے کہیں کیوں نہ گوپیاں　　　　ان کے چلن تو بگڑے ہوئے ابتدا کے ہیں

بپتا نہ ہوگی کل سے لگائی بجھائی کی

دکھے شفق تو دہکے چتا جگ ہنسائی کی

(مختار صدیقی : رُسوائی)

٦.١٤.٤ - یہی صورتحال اگلی تین ہیئتوں مثمن، متسع اور معشر کی ہے۔ یہ بھی اوّلین چار ہیئتوں کے بہ مقابلہ کم استعمال میں لائی گئی ہیں، اور ان میں بھی قافیوں کی ترتیب کی وہ صورتیں ضرور اختیار کی جاسکتی ہیں جو مثلث سے مسدس تک پیش کی گئیں۔ ان کی وضع کم و بیش وہی ہوگی۔ اس لیے ان کے ذکر کو اصل مسمطی ہیئت تک ہی محدود رکھا جائے گا۔

٦.١٥ - مثمن :

٦.١٥.١ - مثمن میں ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں بھی مصرعوں کی قافیائی ترتیب حسبِ معمول وہی ہوتی ہے جو دیگر ہیئتوں میں مستعمل رہی ہے یعنی پہلے بند کے آٹھوں مصرعے کسی ایک قافیے میں لائے جاتے ہیں، بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے سات مصرعے کسی دوسرے قافیے میں ہوتے ہیں اور آٹھواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس کی وضع یہ ہوئی۔

الف الف الف الف الف الف الف الف /ب ب ب ب ب ب ب الف/ ج ج ج ج ج ج ج الف۔

دو مصرعوں کے اضافے سے اس کی مثال اس مسدس کی طرح ہو سکتی ہے جو پیراگراف ٦.١٣.٢ میں بہ طور مثال پیش کیا گیا۔ علاوہ ازیں ہر بند میں مصرع "الف قافیہ" بہ طور ترجیع بھی لایا جاسکتا ہے۔

٦.١٥.٢ - مثمن کی دوسری شکل میں حسبِ معمول پہلا بند آٹھوں ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کے بعد آنے والے ہر بند کے شروع کے چھ مصرعے کسی اور قافیے میں اور باقی دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف الف الف الف الف الف الف الف/ب ب ب ب ب ب، الف الف/

ج ج ج ج ج ج الف الف ــــ اس میں " قافیہ الف " کے مصرعے علیحدہ علیحدہ بھی ہو سکتے ہیں اور ترجیع بند کی صورت میں ہر بند میں دُہرائے بھی جا سکتے ہیں۔ یہاں ترجیع کی مثال پیش ہے

صحنِ چمن میں واہ وا ، زور بھی تھی چاندنی ۔۔۔ چاند ہلوریں لیتا تھا اور کھلی تھی چاندنی
آیا تھا یارِ گُل بدن پہن کے بادلۂ زری ۔۔۔ پے تھی تار تار میں مہ کی جھلک زری زری
بوس و کنار و جام دے عیش و طرب ہنسی خوشی ۔۔۔ اس میں کہیں سے یک بیک مرغِ سحر نے بانگ دی

صبح ہوئی ، گجر بجا ، پھول کھلے ، ہوا چلی
یار بغل سے اُٹھ گیا ، جی ہی میں جی کی رہ گئی

کیا ہی مزوں سے عیش کی رات تھیں کامیابیاں ۔۔۔ چھوٹے تھیں ماہتاب کی نہروں میں ماہتابیاں
آگے چُنی تھیں صف بہ صف مے کی کئی گلابیاں ۔۔۔ ہم کو نشے کی مستیاں ، یار کو نیم خوابیاں
سینوں میں اضطرابیاں ، آنکھوں میں بے حجابیاں ۔۔۔ اس میں فلک نے رشک سے ڈالیں یہ کچھ خرابیاں

صبح ہوئی ، گجر بجا ، پھول کھلے ، ہوا چلی
یار بغل سے اُٹھ گیا جی ہی میں جی کی رہ گئی

(نظیر اکبرآبادی ، چاندنی رات)

۲ .۱۵ .۶ ۔ مثمن کی تیسری معروف شکل وہ ہے جسے ہم " ترکیب بند مثمن " کا نام دے سکتے ہیں اور جس میں بند اوّل سمیت ہر بند کے ابتدائی چھ مصرعے ایک قافیے میں ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے کسی اور قافیے میں ہونے کی وجہ سے ایک بیت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ وضع یوں ہے ۔

الف الف الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج ج ج د د / ہ ہ ہ ہ ہ ہ و و ۔ وغیرہ

بدن زندگی کا چھلکتا پیالا ۔۔۔ چمن کی بہاروں نے پھولوں میں پالا
جنوں کو نزاکت کے قالب میں ڈھالا ۔۔۔ امنگوں کی لہروں پہ باہر نکالا
نگاہوں کی جنّت ، دلوں کا اُجالا ۔۔۔ جمالِ اجنتا ، جلالِ ہمالا

اُٹھی موجِ مے کی طرح انجمن میں
تڑپنے لگیں بجلیاں جان و تن میں

قدِ دل رُبا ، حُسن بے باک ، چنچل ۔۔۔ ہلالی بھویں روئے روشن پہ بے کل
بھریا بھرے نین مستی سے بوجھل ۔۔۔ لطافت مجسّم ، جوانی مکمل

نغز شعر، رفتار نغمہ مسلسل چھنکتے ہیں گھنگھرو چھنکتی ہے پایل
عجب رنگ سے روشہ گر من رہی ہے
سر بزم توس قزح بن رہی ہے

(سکندر علی وجد، رقاصہ)

۶.۱۵.۴ ۔ سودا کے کلام میں مثمن کی ایک شکل اس طرح ملتی ہے کہ ہر بند کے اولین چار مصرعے بصورت مربع ایک قافیے میں ہیں۔ اور آخری چار مصرعے دو الگ الگ قافیوں میں ہونے کی وجہ سے دو بیتوں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کی دلچسپ بات یہ ہے کہ اولین چار مصرعے اردو میں، درمیان کے دو فارسی میں، اور آخر کے دو ہندی دوہے کی بحر میں ہیں مثمن کا یہ سہ لسانی طرز اہم نہیں، صرف دلچسپ ہے۔ اصل چیز ہئیت ہے، جو مثمن میں یقیناً کم یاب ہے۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف الف الف ب ج ج / د د د د ہ ہ و و ۔ مثلاً یہ دو بند دیکھیے۔ ۔

کیا چرخ واژگوں کا ستم اب کروں بیاں تاریک کر دیا ہے محمد کا خانماں
سونا ہے بے کسیں مدینے کا ہر مکاں پیٹے ہیں سر کو آج یہی کہہ کے انس و جاں
خورشید آسمان و زمیں نور مشرقین پروردۂ کنار رسول خدا حسین
کاری رین ڈرا دنی گھر میں ہوئے نراس
جنگل میں سوئے رہے کوؤ آس نہ پاس

ہر چند ذات حق ہے مبرا الم سے اب کیا کام اس جناب کو شادی و غم سے اب
مطلب نہ ضحک سے نہ غرض چشم نم سے اب لیکن یہ ایک رمز ہے تم سن لو ہم سے اب
ہست از ملال گرچہ بری ذات ذوالجلال او در دل ست و ہیچ دلے نیست بے ملال
سن کے یہ غم نیر، ہو پربت جائیں بہہ
چپ ہی رہ جائیں سودا آگے کچھ مت کہہ

(مرثیہ بہ جناب حضرت امام حسینؑ)

۶.۱۵.۵ ۔ انگریزی اسٹینزا کے زیر اثر مسدس کی وضع پر مثمن کے قافیائی نظام میں بھی نت نئے تجربوں کی گنجایش ہے اور کچھ تجربے ہوئے بھی ہیں لیکن مسدس یا مخمس کی مانند یہ ہشت بند ہئیت اردو میں بہت زیادہ رائج نہیں رہی، اس لیے دیگر صورتوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔

۶.۱۶ ۔ متسع :

۶.۱۶.۱ : عربی میں " تسعہ " کے معنی ہیں " نو " چنانچہ یہ وہ ہیئت ہے جس میں نظم کا ہر بند نو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور مسمطی ہیئت کے قاعدے کے مطابق پہلے بند کے نو کے نو مصرعے ایک قافیے میں ہوتے ہیں ۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے ابتدائی آٹھ مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جاتے ہیں لیکن نواں مصرع بند اول ہی کا ہم قافیہ رکھا جاتا ہے ۔ اس وضع پر

الف الف الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج ج ج الف ۔

اس وضع کی نو نو مصرعوں کے بندوں پر مشتمل نظمیں اردو میں کمیاب ہیں جس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ متسع کی ہیئت بھی مسبع کی مانند اردو شاعروں نے بہت ہی کم استعمال کی ہے ۔ ویسے اس میں بھی ان متنوع صورتوں کی بہرحال گنجائش تو تھی ہی جو مخمس یا مسدس میں نظر آتی ہیں ۔ انگریزی اسٹینزا کے اثر سے کہیں کہیں ، بعض نظموں میں نو مصرعوں کے بند نظر پڑجاتے ہیں ، جن میں قافیائی ترتیب کا تھوڑا بہت تنوع ہے اور انھیں مسدس وغیرہ کی وضع پر خیال کیا جاسکتا ہے ۔

۶.۱۶.۲ : متسع میں ایک صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ بند اول ہی سے محض آٹھ مصرعے ہم قافیہ رکھے جائیں اور ہر بند کا نواں مصرع ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے ۔ لیکن اگر نواں مصرع ، مصرع ترجیع بنالیا جائے تو اس صورت میں وہ پہلے بند کے نویں مصرعے کا ہم قافیہ ہوجائے گا ۔ یہ صورت یوں ہے ۔

الف الف الف الف الف الف الف الف ب / ج ج ج ج ج ج ج ج ب ۔ اس کی یہ مثال دیکھیے ۔ ؎

میرے وطن کی سرزمین جمیل و دلکش و حسیں ۔۔۔ مرے وطن کا آسماں عظیم و عزم آفریں
یہ پُر خلوص بستیاں فلاح و خیر کی امیں ۔۔۔ سکوں پسند و صلح جو بلند ظرف و پاک بیں
یہ زر فروش کھیتیاں ستارہ خیز و خور جبیں ۔۔۔ شگوفہ بار و گل چکاں نظر نواز نازنیں
رواں دواں ہے چار سو فضا میں روحِ انگبیں ۔۔۔ مذاقِ دید چاہیے تجلیاں کہاں نہیں

مرا وطن مرا وطن حیات و کائنات من

بنا بنا سا ہے شبِ سیاہ کا ہر اک سماں ۔۔۔ لرزی لرزی سی ہیں اجل کی قوتوں کی دھجیاں

افق افق میں مریمِ سحر کی دل ستانیاں — جہاں جہاں ہے زندگی کی دلبری کی داستاں
جفاکشی وتن دہی کی معرفت ہیں کھیتیاں — خلوصِ کار کی گواہ ہیں ہلوں کی چھنیاں
اُچھل رہے ہیں دیوتا مچل رہی ہیں دیویاں — اُبل رہے ہیں زمزمے ہمک رہی ہیں مستیاں

مرا وطن مرا وطن حیات و کائناتِ من

(طیش صدیقی : حدیثِ وطن)

٦.١٧ ۔ معشر

٦.١٧.١ ۔ عربی میں "عشرہ" "دس" کو کہتے ہیں ۔ لہٰذا معشر اصطلاحی معنوں میں نظم کی وہ ہیئت ہے جس کے ہر بند میں دس مصرعے ہوں ۔ حسبِ قاعدۂ مسمط اس کے بھی پہلے بند کے دسوں مصرعے ایک ہی قافیے میں ہوتے ہیں ۔ بعد کے بندوں میں شروع کے نو مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جاتے ہیں اور دسواں مصرع پہلے بند کے قافیائی نظام سے مطابقت رکھتا ہے ۔ اس صورت سے ۔

الف الف الف الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج ج ج ج الف ۔ اگر اس میں مصرعِ قافیۂ الف ہر بند میں دہرایا جائے تو ایسے معشر کی صورت ترجیع بند کی ہو جاتی ہے ۔ اردو میں مسبع ، مثمن اور متسع کی مانند معشر کی بھی یہ ترتیب قوافی برائے نام ہی مستعمل رہی ہے ۔

٦.١٧.٢ ۔ اس کی ایک دوسری صورت نسبتاً پہلی کے بہ مقابلہ زیادہ استعمال کی گئی ۔ اس میں قافیوں کی ترتیب اس طرح ہوتی ہے کہ بند اوّل کے دسوں مصرعے ایک ہی قافیے میں ہوتے ہیں لیکن بعد میں آنے والے بندوں میں شروع کے آٹھ مصرعے کسی اور قافیے میں ہم قافیہ لائے جاتے ہیں اور آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ باندھے جاتے ہیں ۔ اس وضع سے ۔

الف الف الف الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب ب الف الف ـــــ اس ترتیب کی دو شکلیں ہیں ۔ اوّل یہ کہ ہر بند کے "الف قافیے" والے مصرعے علٰحدہ علٰحدہ ہوں ۔ دوم یہ کہ ہر بند کے آخری دو مصرعے وہی رکھے جائیں جو پہلے بند کے آخری دو مصرعے ہیں ۔ ایسا معشر ہیئتاً "ترجیع بند معشر" کہا جاسکتا ہے ۔ اس کی یہ مثال دیکھیے ؎

تنہا نہ اُسے اپنے دلِ تنگ میں پہچان — ہر باغ میں، ہر دشت میں، ہر سنگ میں پہچان

بے رنگ میں، بارنگ میں، نیرنگ میں پہچان — منزل میں، مقامات میں، فرسنگ میں پہچان
نت روم میں، اور ہند میں اور زنگ میں پہچان — ہر راہ میں، ہر ساتھ میں، ہر سنگ میں پہچان
ہر آن میں، ہر بات میں، ہر ڈھنگ میں پہچان
عاشق ہے، تو دل بر کو ہر اک رنگ میں پہچان

ہے کوئی بلی دوست، کوئی جان کا دشمن — بیٹھا ہے پہاڑوں میں، کوئی پھرتا ہے بن بن
مالا کوئی جپتا ہے، کوئی شوق میں سمرن — چھوڑے ہے کوئی مال، سمیٹے ہے کوئی دھن
نکلے ہے جوا ہر کی کوئی پہن کے ابرن — لوٹے ہے کوئی خاک میں، رو رو کے بلا تن
جوگی، کوئی بھوگی، کوئی سوگی، کوئی سوگن — جب غور سے دیکھا تو اسی کے ہیں یہ سب فن
ہر آن میں، ہر بات میں، ہر ڈھنگ میں پہچان
عاشق ہے، تو دل بر کو ہر اک رنگ میں پہچان — (نظیر اکبر آبادی: عاشق نامہ)

۶.۱۷.۳ ۔ سماکی دیگر ہیئتوں کی طرح معشرہ میں بھی ترکیب بند کی صورت ہوتی ہے یعنی پہلے بند سمیت ہر بند کے ابتدائی آٹھ مصرعے ایک قافیے کے اور باقی دو مصرعے کسی اور قافیے میں بہ طور بیت لائے جا سکتے ہیں ۔ اس وضع پر ۔

الف الف الف الف الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج ج ج ج ج د د ۔ مثلاً ۔

جو بھگتی ہیں سو اُن کو تو نت ہر کا نام سہاتا ہے — جس گیان میں ہر سے نیہہ بڑھے وہ گیان انھیں خوش آتا ہے
نت من میں ہر ہر بھجتے ہیں، ہر بھجنا اُن کو بھاتا ہے — سُکھ من میں اُن کے لاتا ہے دُکھ اُن کے جی سے جاتا ہے
من اُن کا اپنے سینے میں دن رات بھجن ٹھہراتا ہے — ہر نام کی سمرن کرتے ہیں سُکھ چین انھیں دکھلاتا ہے
جو دھیان بندھا ہے چاہت کا وہ اُن کا من بہلاتا ہے — دل اُن کا ہر ہر کہنے سے ہر آن نیا سُکھ پاتا ہے
ہر نام کے جپنے سے من کو خوش نیہہ جتن سے رکھتے ہیں
نت بھگتا جتن میں رہتے ہیں اور کام بھجن سے رکھتے ہیں

ہر نام بھروسا رکھ من میں چل نکلے واں سے جب نرسی — گو پتے میں کچھ چیز نہ تھی پر من میں ہر کی آسا تھی
تھی سر پر میلی سی پگڑی اور چولی جامے کی مسکی — کچھ ظاہر میں اسباب نہ تھا کچھ صورت بھی بلبیائی سی
تھے جاتے رستے بیچ چلے تھے آس لگی ہر کرپا کی — کچھ اس دم میرے پاس نہیں واں چاہئیں چیزیں بہتیری
واں اتنا کچھ ہے لکھ بھیجا، میں فکر اب کس کس کی — جو دھیان میں اپنے لاتے تھے کچھ بات نہیں بن آتی تھی
جب اس نگری میں جا پہنچے، سب بولے نرسی آتے ہیں
اور لانے کی جو بات کہو، اک ٹوٹی گاڑی لاتے ہیں — (نظیر اکبر آبادی: ہر کی تعریف)

باب ۷

بعض مغربی ہیئتیں : اردو میں

۷.۱ : گزشتہ باب میں مغرب کی ایک شعری ہیئت " اسٹینزا " کا ذکر ہوا۔ یہ ہیئت ہمارے ہاں اس لیے نووارد نہیں سمجھی جاسکتی ہے کہ پہلے ہی سے ہمارے ہاں مسمط کی آٹھ شکلیں اس سے ملتی جلتی مروج تھیں۔ صرف اتنا ہوا کہ اس کے زیر اثر مسمط کی مختلف شکلوں میں قافیائی ترتیب کے قابلِ لحاظ تجربے ہوئے۔ یہ تجربے ہماری اپنی ہیئتوں میں ہوئے، اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ہم نے انگریزی کے اسٹینزا کو اپنایا ہے۔ اگر ہمارے ہاں مسمط کا وجود اور ایک مخصوص قافیائی نظام نہ ہوتا اور تب جدید شاعری میں انگریزی کی یہ ہیئت مختلف صورتوں میں نظر آتی تو کہہ سکتے تھے کہ اردو شاعری نے مغرب کی اس ہیئت کو قبول کرلیا ہے۔ بصورتِ موجودہ ہم نے اسٹینزا کو نہیں، اس کے اثرات کو قبول کیا ہے۔

۷.۲ : اسٹینزا کے برعکس مغرب کی بعض ہیئتوں کو اردو شاعری میں ان کی ظاہری ہیئت کے ساتھ بڑی حد تک پوری طرح اپنایا گیا ہے۔ البتہ ان کے مخصوص عروضی نظام کو اپنانا چونکہ مشکل یا ناممکن تھا اس لیے اس پہلو کو چھوڑ دیا گیا۔ مغرب سے آئی ہوئی ان بعض ہیئتوں میں سے کچھ ہمارے ہاں بہت مقبول ہوئیں (مثلاً آزاد نظم اور نظم معرّیٰ) اور ہماری شاعری کا جزو لاینفک بن گئیں۔ کچھ قطعی مقبول نہیں ہوسکیں (مثلاً سانیٹ اور ترائیلے)

۷.۳ ۔ ان ہیئتوں کو اردو میں قبولِ عام حاصل ہوا ہو یا نہیں، لیکن چونکہ انھیں ہمارے شاعروں نے بہرحال کسی نہ کسی طور برتا ہے، اس لیے اس باب میں ان کا مختصر سا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

۷.۴ : سانیٹ

۷.۴.۱ - مغرب میں سانیٹ، غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے، جس میں مصرعوں کی کُل تعداد ۱۴ ہوتی ہے۔ اس میں قافیوں کی ترتیب اور بحر ایک مخصوص نظام کی پابند ہے۔

۷.۴.۲ : سانیٹ کی ہیئت اردو میں مقبول نہیں ہوئی، اگرچہ ہمارے بعض بہت اچھے شاعروں نے سانیٹ لکھے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ انگریزی میں سانیٹ کی ہیئت کے لیے آئمبک پینٹامیٹر بحر مقرر ہے، جس سے مشابہ ہمارا وزن ہوگا مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن لیکن یہ سانیٹ کے مزاج سے بالکل مطابقت نہیں رکھتا۔ لہٰذا اردو میں سانیٹ کے لیے کسی ایک بحر کی تخصیص نہیں کی گئی اور مختلف بحروں کو برتا گیا۔ بحر کی تخصیص کے بغیر سانیٹ کا تصور بھی محال ہے۔ ایسی صورت میں اُردو کے سانیٹ، جو مختلف بحروں میں ہیں، مغربی سانیٹوں سے کوئی اصلی علاقہ نہیں رکھتے۔

۷.۴.۳ : سانیٹ کی بنیادی ہیئت یہ ہے کہ اس کے چودہ مصرعے آٹھ اور چھ — آٹھ، چار، دو — چار، چار، چار، دو — چار، چار، چھ میں تقسیم ہو سکتے ہوں۔ اس کے قوافی کی ترتیب بھی مختلف سانیٹوں میں مختلف رہی ہے۔

۷.۴.۴ - اطالوی لفظ "سانیٹو" سے مشتق یہ ہیئت انگریزی شاعری میں تین صورتیں رکھتی ہے:

(۱) اطالوی شاعر پیٹرارک کے نام پر "پیٹرار کی سانیٹ"

(۲) شیکسپیر کے نام پر "شیکسپیری سانیٹ"

(۳) اسپنسر کے نام پر "اسپنسری سانیٹ"

۷.۴.۴.۱ - پیٹرار کی سانیٹ کے چودہ مصرعے دو ٹکڑوں میں منقسم ہوتے ہیں۔ پہلا ٹکڑا چار چار مصرعوں کے بندوں میں ہوتا ہے۔ اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی نوعیت اس طرح ہوتی ہے۔

پہلا، چوتھا، پانچواں، آٹھواں / دوسرا، تیسرا، چھٹا، ساتواں

قافیہ "الف" — قافیہ "ب"

اس طرح پورے ٹکڑے کی یہ شکل بنی : الف ب ب الف / الف ب ب الف۔

پیٹرار کی سانیٹ کا دوسرا ٹکڑا تین تین مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے حصے کے برخلاف اس حصے کا قافیائی نظام لچکدار ہوتا ہے، یعنی اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی

ترتیب میں وہ سختی نہیں ہوتی جو پہلے حصّے میں ہے۔ مگر اس میں بھی تین سے زیادہ ترتیبوں کی اجازت نہیں ہوتی۔ ہم قافیہ مصرعوں کی یہ تین ترتیبیں اس طرح ہیں۔

(۱) ج د ج ۔ د ج د ۔ اس کے مطابق ہم قافیہ مصرعے یوں ہوں گے ۔ نواں، گیارھواں، تیرھواں / دسواں، بارھواں، چودھواں۔

(۲) ج د ہ ۔ ج د ہ ۔ اس کے مطابق ہم قافیہ مصرعے اس طرح ہوتے ہیں ۔ نواں، بارھواں / دسواں، تیرھواں / گیارھواں، چودھواں۔

(۳) ج د ہ ۔ د ج ہ ۔ اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت ہے ۔ نواں، تیرھواں / دسواں، بارھواں / گیارھواں، چودھواں ۔

خارجی طور پر دو حصّوں میں منقسم ہونے کے باوجود یہ ہئیت معنوی طور پر مربوط ہوتی ہے۔ پیٹرارکی سانیٹ پر مبنی اردو کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے (الف)
فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ (ب)
یہ سوئے نوحہ آبادِ جہاں آہستہ آہستہ (ب)
نکل کر آرہی ہے اک گلستانِ ترنم سے (الف)
ستارے اپنے میٹھے مدھ بھرے ہلکے ترنم سے (الف)
کیے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ (ب)
سناتے ہیں اسے اک داستاں آہستہ آہستہ (ب)
دیارِ زندگی مدہوش ہے ان کے تکلم سے (الف)

یہی عادت ہے روزِ اولیں سے ان ستاروں کی (ج)
چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرت کی حکومت ہو (د)
چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو مٹا ڈالے (ہ)
لیے ہے یہ تمنا ہر کرن ان نور پاروں کی (ج)
کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو (د)
کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے (ہ)

(ن م راشد، ستارے)

اس سانیٹ میں حصہ دوم کا نظام قافیہ وہ ہے، جو اوپر نمبر ۲ کے تحت درج کیا گیا ہے۔

۷.۴.۴.۲۔ شیکسپیری سانیٹ کے ۱۴ مصرعے چار حصوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ قافیوں کی ترتیب اس طرح رکھی جاتی ہے۔

ہم قافیہ مصرعے: پہلا، تیسرا / دوسرا، چوتھا / پانچواں، ساتواں / چھٹا، آٹھواں / نواں، گیارھواں / دسواں، بارھواں / تیرھواں، چودھواں۔ ہم قافیہ مصرعوں کی اس ترتیب کے مطابق پورے سانیٹ کی یہ صورت بنتی ہے۔

الف ب الف ب۔ ج د ج د۔ ہ و ہ و۔ ز ز۔

یہ ہیئت تین مربعوں اور ایک مطلع پر مبنی ہے۔

۷.۴.۴.۳۔ اسپنسری سانیٹ میں ۱۴ مصرعوں کی قافیائی ترتیب اس طرح رکھی جاتی ہے۔

الف ب الف ب۔ ب ج ب ج۔ ج د ج د۔ ہ ہ۔

یہ ہیئت ایک شعر دو مربعوں اور ایک مطلع پر مبنی ہے۔ اس میں ہم قافیہ مصرعوں کا ربط شیکسپیری سانیٹ سے مختلف ہے۔ اوپر درج کی گئی وضع کے مطابق اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت ہوگی۔ پہلا، تیسرا / دوسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں / چھٹا، آٹھواں، نواں، گیارھواں / دسواں، بارھواں / تیرھواں، چودھواں۔

۷.۵۔ تینوں قسم کے سانیٹوں میں، مغرب میں مروج قافیائی ترتیبیں کہیں کہیں تو اردو شاعروں نے جوں کی توں اپنالی ہیں، لیکن بیشتر یہ ہوا ہے کہ ہمارے شاعروں نے ان ترتیبوں سے انحراف کرتے ہوئے اپنے ان ۱۴ مصرعوں کو مختلف النوع ترتیبوں کے ساتھ باندھا ہے جس سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ اردو میں سانیٹ کی ہیئت اپنی اصل پر قایم نہیں رہی اور اس کے علاوہ یہ ہیئت چونکہ ایک مخصوص بحر کی مقتضی ہوتی ہے، اور اردو میں اس کی بھی پابندی نہیں کی گئی، اس لیے یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ ہمارے عروضی نظام کے مزاج سے میل نہیں کھاتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں سانیٹ کا وجود ذائقہ بدلنے کے مترادف ہی رہا۔ یہ ہیئت ہماری اصناف اور شعری ہیئتوں سے شیر و شکر نہیں ہو سکی۔

۷.۶ : نظم معرّیٰ

۷.۶.۱۔ اردو میں یہ ہیئت انگریزی سے آئی۔ انگریزی میں اس ہیئت کا نام بلینک ورس

ہے۔ اردو میں اسے شروع میں "نظم غیر مقفیٰ" کہا گیا، لیکن بعد میں اس کے لیے "نظم معریٰ" کی اصطلاح رائج ہوئی، اور یہی بالاتفاق قبول بھی کی گئی، اس لیے کہ یہ انگریزی اصطلاح "بلینک ورس" کا ٹھیک لغوی ترجمہ ہے۔

۷.۶.۲ - انگریزی میں بلینک ورس کی ہیئت کے لیے بے قافیہ آئمبک پینٹا میٹر بحر مخصوص ہے مگر اردو میں اس بحر کو پیدا کرنا ممکن نہیں، لہٰذا اس میں جو ایک عروضی آزادی تھی (یعنی قافیوں کا نہ ہونا) اسے اردو والوں نے قبول کر لیا، اور پابندی سے (یعنی ایک بحر کا مخصوص ہونا) انحراف کیا۔

۷.۶.۳ - چنانچہ اردو میں کسی بحر کی تخصیص کے بغیر "نظم معریٰ" سے وہ شعری ہیئت مُراد ہے جس میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد ہمارے اپنے عروضی نظام کے مطابق برابر ہوتی ہے مگر قافیہ نہیں ہوتا۔ اس سے زیادہ اردو میں نظم معریٰ کا کوئی اور تصور نہیں۔ قافیہ نہ ہونے کے سبب موٹے طور سے دیکھا جائے تو نظم معریٰ کی ہیئت میں کہے گئے دو مصرعے ہماری غزل کے کسی ایک شعر (مطلع نہیں) کے مشابہ فرض کیے جا سکتے ہیں۔ اردو میں نظم معریٰ کی ہیئت کے لیے یہ مثال دیکھیے، جس میں نظم تین تین مصرعوں کے بند پر مشتمل ہے اور اسے ہم معریٰ مثلث کہہ سکتے ہیں۔ ؎

یہ ترے پیار کی خوشبو سے مہکتی ہوئی رات
اپنے سینے میں چھپائے ترے دل کی دھڑکن
آج پھر تیری ادا سے مرے پاس آئی ہے

کتنے لمحے کہ غم زیست کے طوفانوں میں
زندگانی کی جلائے ہوئے باغی مشعل
تو مرا عزم جواں بن کے مرے ساتھ رہی

(جاں نثار اختر : مہکتی ہوئی رات)

۷.۶.۴ - نظم معریٰ کے سلسلے میں یہ بات ذہن میں رکھنی ضروری ہے کہ یہ محض ایک ہیئت ہے، صنف نہیں۔ کوئی بھی نظم اس ہیئت میں شروع سے آخر تک بے قافیہ لکھی جا سکتی ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی نظم کے اندر چند بے قافیہ مصرعے یا ٹکڑے یا بند لائے جا سکتے ہیں۔

ایسے مصرعے، ٹکڑے یا بند بہ لحاظ ہیئت نظم معریٰ کہلائیں گے۔ پوری نظم نہیں، اگر اس میں چند با قافیہ مصرعے یا بند وغیرہ ہوں۔

۷.۶.۵ : انگریزی شعر و ادب کے ابتدائی اثرات کے زمانے میں اردو شاعروں نے یہ ہیئت بہت جوش و خروش کے ساتھ اپنائی تھی لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس کی جگہ آزاد نظم کی ہیئت نے لے لی، اور جو آج اردو نظم کے لیے ایک خاص الخاص ہیئت کے طور پر برتی جا رہی ہے۔

۷.۷ : آزاد نظم

۷.۷.۱ ۔ جیسا کہ عرض کیا کہ آج کی اردو نظم کے لیے سب سے زیادہ مستعمل ہیئت، آزاد نظم کی ہیئت ہے۔ آزاد نظم از خود کوئی نظم نہیں ہوتی، جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں یہ محض ایک شعری ہیئت ہے اور نظم کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ چنانچہ بہ حیثیتِ صنفِ سخن "نظم" اور بہ حیثیتِ ہیئت "آزاد نظم" کا فرق ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے۔

۷.۷.۲ : مغرب سے آئی ہوئی یہ شعری ہیئت اردو میں اس قدر مقبول ہوئی ہے کہ آج اس کے بغیر نظم کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ہماری جدید شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ اسی ہیئت میں ہے اور دن بہ دن اس میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہ فرانس کی ایک شعری ہیئت ہے لیکن اردو میں انگریزی کے توسط سے داخل ہوئی ہے۔

۷.۷.۳ : آزاد نظم کی ہیئت کے لیے فرانسیسی میں "ورس لبر" کی اصطلاح رائج ہے۔ انگریزی میں اسے "فری ورس" کہا جاتا ہے۔ ہم نے انگریزی نام کا لفظی ترجمہ کر کے اردو میں اس کا نام "آزاد نظم" رکھا۔

۷.۷.۴ : فرانسیسی اور انگریزی شاعری میں یہ شعری ہیئت عروض اور قافیے کی پابندی سے آزاد ہے لیکن ہمارے یہاں یہ ہیئت اتنی آزاد نہیں جتنی کہ سمجھی جاتی ہے۔ نظم معریٰ کی طرح اردو شاعروں نے اس کا بھی ایک ہی وصف اختیار کیا۔ قافیے کو تو نظم معریٰ کے اثر سے ترک کر ہی دیا گیا تھا، اس لیے آزاد نظم کو ترکِ قافیہ کے ساتھ قبول کرنا کوئی خاص بات نہیں۔ اس کا جو خاص وصف اردو شاعروں نے قبول کیا وہ ہے مختلف مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کر دینا۔ ہمارے ہاں اس ہیئت میں صرف یہی ایک آزادی برتی گئی کہ ہمارے شاعر بے قافیہ مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی سے انھیں چھوٹا بڑا کر دیتے ہیں۔ اس کے سوا اس ہیئت میں اور کوئی آزادی

نہیں روا رکھی گئی کیونکہ ہماری آزاد نظم عروض کی پابندی سے قطعیٔ انحراف نہیں کرتی ۔ اردو کی آزاد نظمیں پوری طرح کسی نہ کسی بحر اور اس کے مخصوص وزن میں ہوتی ہیں ۔ صرف یہ ہوتا ہے کہ اختیار کردہ وزن کے ارکان کسی مصرعے میں زیادہ ہوتے ہیں، جس سے کہ وہ مصرع طویل ہو جاتا ہے، اور کسی مصرعے میں کم، جس سے کہ وہ مخصوص مصرع مختصر ہو جاتا ہے ۔ بحر اور اس کے وزن میں سرمو کوئی فرق نہیں آتا ۔ بہ الفاظ دگر اردو میں وزن و بحر سے آزاد نظم کو آزاد نہیں کیا گیا، اس میں ارکان کی کمی بیشی کی ہی لچک پیدا کی گئی ۔ اس طور دیکھا جائے تو اردو میں آزاد نظم صحیح معنوں میں آزاد ہے ہی نہیں (عروضی آزادی اب نثری نظموں میں برتی جا رہی ہے)

۷.۷.۵ : اتنا ضرور ہے کہ آزاد نظم میں مصرعوں کی ساخت اور ان کے ارکان بحر جذبے یا خیال کے تابع ہوتے ہیں ۔ جذبے کی نوعیت، کیفیت اور مخصوص ذہنی رو کے اعتبار سے جو مصرع طوالت اختیار کرے گا، اس میں ارکان بحر کی تعداد زیادہ ہوگی، اور جو مصرع لحاظ ذہنی اثرات کے مطابق چھوٹا ہوگا، اس میں ارکانِ بحر کم ہوں گے ۔ یہاں تک کہ بعض مصرعے محض یک رکنی ہونے کی وجہ سے ایک لفظ میں بھی بیان ہو سکتے ہیں ۔ ان معنوں میں آزاد نظم کے بعض مصرعے "مستزاد فقروں" سے بھی چھوٹے ہوتے ہیں ۔

۷.۷.۶ : نظم معریٰ کی طرح آزاد نظم کی ہئیت بھی قافیوں سے عاری ہوتی ہے، لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں ضرور جہاں مصرعوں کے اندر یا آخر میں قافیے کبھی کبھی در آتے ہیں، اور ایک وصفِ اضافی کا کام کرتے ہیں ۔

۷.۷.۷ : جیسا کہ پیراگراف ۷.۷.۴ میں ذکر کیا گیا کہ اردو میں آزاد نظم کی بحر میں کوئی فرق نہیں پڑتا، سوائے اس کے کہ وزن کے ارکان میں کمی بیشی کر دی جائے ۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہماری بیشتر آزاد نظمیں عروضی آہنگ کی حامل ہیں، اور انھیں موسیقی کے سروں میں اسی خوبی کے ساتھ اسیر کیا جا سکتا ہے جس طرح کہ کسی پابند ہئیت کے مصرعوں کو کیا جاتا ہے ۔ یہاں آزاد نظم کی ہئیت میں لکھی ایسی بہت مشہور نظم کی مثال پیش کی جاتی ہے جو اپنی ایک مخصوص بحر رکھتی ہے اور جو ایک فلمی گیت کے طور پر نہایت کامیابی سے استعمال کی گئی ۔ اسی سے اس کی شہرت بھی زیادہ ہوئی ۔ نظم کے چند حصے مع تقطیع کے دیکھیے ۔۔

اک چنبیلی کے منڈوے تلے	اِک چنے فاعلن / لی کِ مَڈ فاعلن / وِے تلے فاعلن	(تین بار)
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(چار بار)

دو بدن	فاعلن	(ایک بار)
پیار کی آگ میں جل گئے	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	(تین بار)
پیار حرفِ وفا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
پیار ان کا خدا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
پیار ان کی چتا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
دو بدن	فاعلن	(ایک بار)
اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے	فاعلن، فاعلن ، فاعلن، فاعلن ، فاعلن	(پانچ بار)
جیسے دو تازہ رُو تازہ دم پھول پچھلے پہر	فاعلن ،فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(پانچ بار)
ٹھنڈی ٹھنڈی سبک رو چمن کی ہوا	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	(چار بار)
صرفِ ماتم ہوئی	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم رخسار پر	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن ، فاعلن	(پانچ بار)
ایک پل کے لیے رُک گئی	فاعلن ، فاعلن، فاعلن	(تین بار)

(مخدوم محی الدین : چارہ گر)

اس مثال میں پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور باقی بے قافیہ۔

۷.۸ : ترائیلے

۷.۸.۱ ۔ مغرب سے آئی ہوئی ہیئتوں میں سے یہ شعری ہیئت اُردو میں بہت زیادہ رائج ہوئی اور نہ بہت مقبول ۔ مگر اس ہیئت میں چونکہ اردو میں بہر حال کچھ نظمیں لکھی ضرور گئی ہیں، اس لیے یہاں اس کا مختصر سا تعارف بے جا بھی نہیں۔

۷.۸.۲ : یہ خیال غلط ہے کہ ترائیلے فرانسیسی شاعری کی ایک ہیئت ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کا بند ہے اور اس کا صحیح نام ٹرایولٹ (Triolet.) ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ اس بند میں لکھی ہوئی نظمیں عام طور پر ایک ہی بند پر مشتمل ہوتی ہیں، اور اس بند کو فرانسیسی میں زیادہ استعمال کیا گیا۔ پچھلے دو سو برسوں سے یہ بند تقریباً مفقود ہے۔

۷.۸.۳ : ترائیلے میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں، لیکن اس میں قافیوں کا تنوع نہیں ہوتا۔ محض دو قافیے ہی اس میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی یہ ترتیب ہوتی ہے۔

الف ب الف الف الف ب الف ب - قافیوں کی اس ترتیب سے ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت سامنے آتی ہے - پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں / دوسرا، چھٹا، آٹھواں۔

۷.۸.۴ - یہ آٹھ مصرعے دراصل پانچ مصرعوں سے وجود میں آتے ہیں، جس کا مطلب یہ ہوا کہ تین مقامات پر ترجیعی مصرعے لائے جاتے ہیں - دُہرائے جانے والے مصرعوں کی یہ صورت ہوتی ہے - چوتھے اور ساتویں مصرعے کے مقام پر پہلا مصرع دُہرا دیا جاتا ہے اور آٹھویں مصرعے کے مقام پر دوسرا مصرع دُہرایا جاتا ہے اور یوں پانچ مصرعوں سے آٹھ مصرعے وجود میں آجاتے ہیں۔ قوافی کی اس ترتیب کی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ دُہرائے جانے والے مصرعے اس مقام پر جہاں انھیں دُہرایا گیا ہے، غیر مناسب، بے جوڑ اور محض پیوند کاری معلوم نہ ہوں بلکہ یوں لگے کہ ان مقامات پر ان مصرعوں سے زیادہ موزوں و مناسب کوئی اور مصرع ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ اس ہیئت کی یہی ایک اور دلچسپ بات ہے - اردو میں اس کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

یہ تمھاری کوکھ سے جنما نہیں ہے
اس سے اپنا کیا کوئی رشتہ نہیں ہے ؟

یہ ہمارے ہاتھ کا لکھا نہیں ہے
یہ تمھاری کوکھ سے جنما نہیں ہے
اس کا ہونا پھر بھی کیا ہونا نہیں ہے
اس کی ماں بے شک کوئی سیتا نہیں ہے

یہ تمھاری کوکھ سے جنما نہیں ہے
اس سے اپنا کیا کوئی رشتہ نہیں ہے ؟

(رؤف خیر: No Man's Land)

۷.۹ : ہائی کو یا ہاکو

۷.۹.۱ : یہ مغرب کی نہیں، جاپان کی ایک شعری ہیئت ہے، لیکن ہم اس سے مغرب ہی کے توسط سے روشناس ہوئے - ہائی کو جاپانی شاعری کی ایک مقبول ہیئت ہے جو صرف

تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ مگر شرط یہ ہے کہ تینوں مصرعے ملاکر صرف سترہ سالے یعنی Syllables ہوں ان کی ترتیب ۵، ۸، ۴ ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظم اردو کیا انگریزی میں بھی نہیں ہو سکتی۔ انگریزی ہائی کو بھی بس نام ہی نام کے ہاکو ہیں۔

۷.۹.۲، ہائی کو میں قافیہ نہیں ہوتا اور پوری بات کہنے کے بجائے صرف اشاروں یا نامکمل جملوں سے کام لیا جاتا ہے۔

۷.۹.۳، اردو میں اس ہیئت کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ دو مثالیں پیش ہیں اور انھیں شاعر نے ہائی کو ہی نام دیا ہے۔ ؎

آج تم
میری یادوں کا اثاثہ ہو
کٹی فصل کا مالک ہوں میں

عکس جو ڈوب گیا
آئینوں میں نہیں
آنکھوں میں اُتر کر دیکھو

(قاضی سلیم)

باب ۸

اصطلاحات اور متعلقات شعر

۸.۱ : گزشتہ ابواب میں تقریباً وہ ساری شعری اصطلاحات بہ صراحت معرضِ بحث آچکی ہیں، جو یا تو از خود شعری صنف یا شعری ہیئت کا درجہ رکھتی ہیں، یا اصناف اور ہیئتوں سے کسی جزو کی حیثیت سے یا کسی مخصوص شعری تیکنک کی حیثیت سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کا الگ سے کوئی وجود نہیں بلکہ متعلقہ صنف یا ہیئت ہی کے حوالے سے ان کی شناخت ہوتی ہے۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سی شعری اصطلاحات ہیں، جنھیں ہم کسی مخصوص صنف یا ہیئت سے متعلق نہیں کر سکتے، وہ اپنی انفرادی حیثیت رکھتی ہیں، یا کچھ ایسے الفاظ ہیں جو پوری طرح اصطلاح کا درجہ نہیں رکھتے لیکن شعر کے مطالعات میں اکثر ان سے سابقہ پڑتا ہے۔ ایسی اصطلاحات اور الفاظ اپنے آپ میں نہ صنف کے دائرے میں لائے جا سکتے ہیں، نہ کسی مخصوص ہیئت سے انھیں متعلق کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے کچھ کو کسی مخصوص شعری تیکنک، طرز یا اظہار کا ایک مخصوص طریقہ قرار دیا جا سکتا ہے یا اگر ان میں سے بعض کوئی مخصوص موضوعی نوعیت کی حامل ہیں، اور اس وجہ سے ان میں صنف کی سی صفت جھلک مارتی ہے تو وہ اس کے باوجود کوئی ایسی بڑی صنف کا درجہ نہیں رکھتیں، جو شعر و ادب کی تاریخ بنانے کی، اور اس تاریخ کی ایک جاندار روایت بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہوں، ایسی اصناف متفرق اور چھوٹی اصناف قرار دی جا سکتی ہیں۔ ان کا گزشتہ ابواب میں ذکر نہیں ہوا۔

۸.۲ : چنانچہ یہ باب خاص طور پر ایسے الفاظ، اصطلاحاتِ شعر، شعری تیکنکوں اور چھوٹی اصناف کے لیے مخصوص کیا گیا ہے، جن کی گنجایش گزشتہ ابواب میں نہیں نکل سکتی تھی یہاں ان کا مختصر تعارف اور ضروری صراحت کی جائے گی۔

۸.۳ : یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اس باب میں شاعری میں استعمال ہونے والی تمام اصطلاحات کو بہرحال شامل نہیں کیا جائے گا اس لیے کہ اس کتاب کا دائرۂ عمل اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں یا وسیع تر تناظر میں اقسامِ شعر پر اظہارِ خیال سے زیادہ نہیں ہے، چنانچہ عروض، قافیہ، علمِ بیان، صنائع بدائع، اور علمِ معنی وغیرہ میں مستعمل اصطلاحات اس کتاب کے مطالعاتی دائرے سے خارج ہیں۔ یہاں صرف انھیں چیزوں کو شامل کیا جائے گا جو اپنے مطالب کے لحاظ سے اقسامِ شعر یا زیادہ سے زیادہ ان کے متعلقات میں شامل کی جا سکتی ہیں۔

۸.۴ : قارئین کی سہولت کے پیشِ نظر اس باب میں معرضِ بحث آنے والے مطالب کو بہ ترتیبِ حروفِ تہجی درج کیا جائے گا۔ اس باب میں ان اصطلاحات کا اندراج بھی کیا جائے گا جن پر گزشتہ ابواب میں گفتگو ہو چکی ہے، لیکن ان کی تشریحات کا اعادہ نہیں کیا جائے گا، صرف اُن ابواب اور پیراگرافوں کا حوالہ درج کر دیا جائے گا، جن میں کہ ان پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ اس طرح یہ باب ایک دُہرے مقصد کی تکمیل کرے گا۔ اوّل یہ کہ اس سے گزشتہ ابواب میں بیان کردہ مطالب کے اشاریے کا کام بھی لیا جا سکتا ہے اور دوم یہ کہ اس میں ان باتوں کا ذکر بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جن کی کہ گزشتہ ابواب میں گنجائش نہیں تھی۔

۸.۵ : **آزاد غزل** : کچھ دنوں سے رسائل میں اس نوع کی غزلیں بھی نظر آنے لگی ہیں جن کے لیے ایک نئی اصطلاح "آزاد غزل" اختراع کی گئی ہے۔ یہ نام آزاد نظم کی وضع پر رکھا گیا ہے۔ اس نئے طرز کی غزل میں یہ ہوتا ہے کہ کسی مصرعے میں ارکان زیادہ کر دیے جاتے ہیں اور کسی میں کم۔ جس کی وجہ سے بعض مصرعے بڑے ہوتے ہیں اور بعض چھوٹے لیکن بحر وہی رہتی ہے جو کسی مخصوص غزل کے لیے اختیار کی گئی ہے۔ گویا آزاد غزل بحر کی پابندی کرتی ہے۔ یہ وصف آزاد غزل اور آزاد نظم میں مشترک ہے۔ آزاد نظم میں قافیے سے انحراف کی وجہ سے بہرحال آزادی کی ایک صورت ضرور پیدا کی گئی تھی، آزاد غزل میں اس کا فقدان ہے، چنانچہ آزاد غزل قافیے کی پوری پوری پابندی کرتی ہے، قافیے سے گریز و انحراف اس کے لیے ممکن ہی نہیں، ورنہ وہ غزل کہاں رہے گی۔[۹] اس میں آزادی محض ارکانِ مصرع میں کمی بیشی کی ہے۔ اس سے زیادہ نہیں۔ لہٰذا آزاد نظم میں مقبولیت کے جو امکانات تھے وہ آزاد غزل میں قطعی نہیں ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اس کی جانب ہمارے شاعروں نے کوئی خاص اور سنجیدہ توجہ نہیں کی ہے۔ اسے تفننِ طبع کی ایک چیز سے زیادہ ابھی اہمیت حاصل نہیں ہوئی۔ بہر کیف یہ دو شعر بطورِ مثال دیکھ لیجیے۔

ہم نے دیکھا ہے زمیں کو دیدۂ افلاک سے
روشنی لی ہے خس و خاشاک سے

قتل سورج کا ہوا
لوگ کہتے ہیں فروغِ دانش و ادراک سے

(علیم صبا نویدی)

۸.۶ : **آزاد نظم** : دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۷

۸.۷ : **آزاد ہئیت** : اس سے آزاد نظم اور نثری نظم (جس میں عروض کی پابندی سے انحراف کا رجحان ہے) مراد لی جا سکتی ہے۔

۸.۸ : **ابتذال** : اشعار میں ایسے خیالات کا پیش کرنا جو مذاقِ سلیم اور لطافتِ طبع پر بار گزرتے ہوں۔ جو سنجیدہ نہ ہوں اور جنھیں رکیک و سوقیانہ تصور کیا جاتا ہو۔ اصطلاحاً ایسے اشعار "مبتذل" کہلاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کا بھونڈا استعمال اور کلامِ فحش بھی شامل ہے۔ مثلاً

پانی بھرے ہے یار، یہاں قرمزی دو شالا   لنگی کی سیج دکھا کر سقنی نے مار ڈالا

(مصحفی)

اک ہانڈی پرانی سی کا گھیرا میں منڈھا دوں
بکرا تو کہاں، لینڈی سا کتا ہی منگا دوں
ٹکڑوں کے لیے کھنڈری کی اک جھولی سلا دوں
پھر کیا کروں، اتنا بھی جو ساماں نہ بنا دوں

روٹی تو کما کھائے کسی طرح مچھندر   (سودا)

۸.۹ : **انتخاب** : شاعری کی ایک ایسی کتاب جس میں کسی ایک یا ایک سے زائد شاعروں کا منتخب و چنندہ کلام شامل ہو۔ انگریزی میں اس کے لیے   کی اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۰ : **اسٹینزا** - دیکھیے باب ۶ پیراگراف ۶.۶

۸.۱۱ : **بابل** : ایسی نظم یا گیت جو شادی کے موقعے پر ماں باپ کے گھر سے لڑکی کی رخصتی کے وقت گایا جائے اور جس میں ماں باپ کے جذبات اور ماں باپ کے گھر گزارے ہوئے واقعات و لمحات کی یادوں کا پُر اثر اظہار ہو۔ اصطلاحاً ایسی نظم یا گیت کو "بابل" کہتے ہیں۔ اس طرز کے گیتوں کو فلموں کی وجہ سے خاصی مقبولیت ملی۔ فلم بابل کا مشہور گیت "چھوڑ بابل کا گھر موہے پی کے نگر آج جانا پڑا" اور فلم مدر انڈیا کا گیت "پی کے گھر آج پیاری دلہنیا چلی" بابل کی بہترین مثالیں ہیں۔

۸.۱۲ : بارہ ماسہ : یہ ایک طرح کی صنف ہے، جس کا ایک مخصوص موضوع ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی نظم ہوتی ہے جس میں بیوی یا محبوبہ کی زبانی ان شدید جذبات کا اظہار کرایا جاتا ہے جن سے وہ اپنے شوہر یا عاشق کے فراق میں دوچار ہے اور اس عالم فراق کو کافی عرصہ گزر چکا ہے۔ چنانچہ وہ نہایت پُراثر انداز میں اپنے شوہر یا عاشق کو یاد کرتی ہے اور سال کے بارھوں مہینوں میں اس کے جذبات و احساسات پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں، انھیں دکھاتی ہے۔ موسموں کی شدت و کیفیت اظہارِ جذبات کے لیے پس منظر کے طور پر برتی جاتی ہے۔ سال بھر کے مختلف النوع جذبات کے اظہار کی مناسبت سے اس قسم کی نظم کو "بارہ ماسہ" کہا جاتا ہے۔ یہ ہندی شاعری کا ایک اسلوب ہے۔ سنسکرت میں اس کا وجود نہیں ہے۔ اردو میں بھی اس کا فروغ نہیں ہوا۔

۸.۱۳ ۔ بلینک ورس : اردو میں انگریزی کی یہ اصطلاح خاصی رائج رہی ہے۔ اس کے لیے اردو اصطلاح نظم معریٰ ہے۔ دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۶

۸.۱۴ ۔ بند : نظم کا کوئی حصہ جو ایک اکائی کے طور پر پہچانا جا سکے "بند" کہلاتا ہے۔ اس کی مثالوں کے لیے ترکیب بند، ترجیع بند (باب ۵) اور مسمط کی مختلف شکلوں (باب ۶) کے بیانات دیکھیے۔

۸.۱۵ : بندش : ہماری قدیم شعری تنقید میں یہ اصطلاح بہ کثرت استعمال ہوئی ہے، جس سے مُراد یہ ہے کہ شعر میں الفاظ کے انتخاب اور نشست و ترتیب میں روانی اور تازگی ہو۔ اگر شعر میں کوئی خوبی نہیں لیکن کوئی خرابی بھی نہیں تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش سُست ہے" اور اگر شعر میں روانی اور صفائی ہو تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش چست ہے"۔ بندش کا تصور اس بات سے وابستہ ہے کہ اردو زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے عبارت کے معنی نہیں بدلتے اور تقریباً ہر لفظ کسی نہ کسی طرح ہر بحر میں موزوں ہو سکتا ہے۔ اس آزادی کی بنا پر شاعر بے پروائی کا شکار ہو سکتا ہے اور ڈھیلے ڈھالے شعر کہہ سکتا ہے۔ اسی لیے بندش کی چستی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ بسست بندش کے سلسلے میں مولانا شبلی نے "موازنہ انیس و دبیر" میں مرزا دبیر کا یہ مصرع ؎ زیرِ قدم والدہ فردوسِ بریں ہے۔
نقل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس میں جتنے الفاظ ہیں ...... سب بجائے خود فصیح ہیں۔ لیکن

ان کے باہم ترکیب دینے سے، جو مصرع پیدا ہوا ہے، وہ اس قدر بھدا اور گراں ہے کہ زبان اس کا تحمل نہیں کر سکتی۔" (مکتبہ جامعہ ایڈیشن : ص ۳۹-۴۰)

اس ثقل کی وجہ مولانا شبلی مصرع کی فارسی ترکیب کو قرار نہیں دیتے۔ اسی نوع کی فارسی ترکیب سے نکلا ہوا انیس کا یہ مصرع چست بندش کی مثال میں پیش کرتے ہیں۔ ؎

میں ہوں سردارِ شبابِ چمنِ خلدِ بریں

دبیر اور انیس کے یہ دو مصرعے اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ لفظوں کے متناسب و متوازن انتخاب اور ان کی باہمی ترکیب ہی سے بندش چست اور رواں ہوتی ہے۔ اس چیز کے فقدان سے شعر یا مصرعے کی بندش ثقیل اور سست ہو جاتی ہے۔

۸.۱۶ : **بہاریہ (اشعار)** ۔ اُن اشعار کو بہاریہ اشعار کہا جاتا ہے، جن میں موسمِ بہار کا بیان ہو۔ بہار کی تعریف و توصیف کی گئی ہو اور اس کی آمد پر اظہارِ مسرت ہو۔ اس کی کیفیات کا ذکر ہو۔ بہاریہ اشعار پر مشتمل علٰحدہ سے نظم بھی ہو سکتی ہے، غزل کے اشعار میں بھی بہار کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ مثنویوں اور قصیدوں (تشبیب میں) میں بھی بہار کی مختلف کیفیات کو باندھا جا سکتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے ؎

ہوائے بہاری سے گُل لہلہے	چمن سارے شاداب اور ڈہڈہے
رَوِش کی صفائی پہ بے اختیار	گُلِ اشرفی نے کیا زر نثار
چمن سے بھرا باغ، گُل سے چمن	کہیں نرگس و گُل، کہیں یاسمن
گُلوں کا لبِ نہر پر جھومنا	اُسی اپنے عالم میں مُنھ چومنا
خراماں صبا صحن میں چار سُو	دماغوں کو دیتی پھرے گُل کی بُو
چمن آتشِ گُل سے دہکا ہوا	ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا
صبا جو گئی ڈھیریاں کر کے بھول	پڑے ہر طرف مُولسریوں کے پھول

(میر حسن، مثنوی سحرالبیان)

۸.۱۶.۱ : **بہاریہ (قصیدہ)** : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۲.۷.۱

۸.۱۷ ۔ **بیاض** : یہ وہ قلمی مسودہ یا نوٹ بک ہوتی ہے جس میں کوئی شاعر اپنا کلام جمع کرتا اور لکھتا ہے۔

۸.۱۸ ۔ **بیاضی** : یہ عام مستعمل اصطلاح نہیں ہے۔ ولی کے ایک شعر ؎

لکھا ہوں دِل کوں دلی کے یہ مصرعِ عرفی "کہ ایں قصیدہ بیاضی بود نہ دیوانی"
پر ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے یہ حاشیہ لکھا ہے، جس سے اس اصطلاح کا مفہوم واضح ہوتا ہے۔

اہلِ عجم کا خاص دستور تھا اور اب بھی عام رواج ہے کہ بہتر اور نفیس کلام کو دیوان سے الگ ایک بیاض میں بہ طور انتخاب درج کر لیا جاتا ہے۔ ایسے کلام کو اصطلاحاً بیاضی کہتے ہیں۔

(کلیاتِ ولی : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۴ء صفحہ ۳۲۲)

۸۰۱۹ : **بیانیہ (قصیدہ)** : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲۰۲۰۶۰۴

۸۰۱۹۰۱ ۔ **بیانیہ** (شاعری/نظم) ایسی شاعری (یا کوئی نظم) جس میں خارجی مظاہر کو دل کش و نظر فریب انداز میں منظوم کیا گیا ہو۔ اردو میں مثنوی کی صنف کو بیانیہ شاعری کی ایک عمدہ مثال قرار دیا جاتا ہے۔ ان میں داستان کی شمولیت کی وجہ سے انھیں منظوم داستانیں بھی کہا جاتا ہے۔

۸۰۲۰ ۔ **بیت** : یہ عربی لفظ ہے، جس کے لغوی معنی "گھر" کے ہیں۔ مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں۔

چونکہ قدیم عربوں کا گھران کا خیمہ تھا، جس کے قیام کے واسطے رسّی، ستون اور میخوں کی ضرورت ہوتی ہے، اس واسطے شعر کے لیے بھی چند ارکان ضروری سمجھے گئے، جو سبب، وتد اور فاصلہ کہلاتے ہیں۔ سبب کے لغوی معنی عربی میں رسّی کے ہیں۔ وتد میخ کو کہتے ہیں اور فاصلہ ستون کو اور جس طرح گھر کے دروازے کے دو پٹ ہوتے ہیں، اُسی طرح بیت کے لیے بھی دو مصرعے ضروری ہیں۔ (آئینۂ بلاغت : ص ۲)

اس تعریف سے واضح ہے کہ بیت دراصل "شعر" کا ہم معنی لفظ یا دوسرا نام ہے۔ اس کی تعمیر دو مصرعوں سے ہوتی ہے۔ اردو میں بیت، خاص کر آجکل، شعر ہی کے معنوں میں مستعمل ہے اور یہ غلط نہیں ہے۔ لیکن خالص اصطلاحی مفہوم میں مثنوی کا ایک شعر، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، بیت کہلاتا ہے۔ فارسی میں مثنوی کے شعر ہی کو بیت کہا جاتا تھا، چنانچہ ابیات سے مثنوی مراد لی جاتی تھی۔ لیکن اردو میں چونکہ یہ لفظ شعر کے معنوں میں مروج ہو چکا ہے، اس لیے اب اس سے شعر ہی مراد لی جانی چاہیے۔ چاہے وہ مثنوی کا شعر ہو۔ قصیدے کا ہو۔ غزل کا ہو یا نظم کا۔ خواہ اس کے دونوں مصرعے مقفیٰ ہوں یا نہ

ہوں۔ دونوں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اُسے چونکہ "مطلع" بھی کہتے ہیں، اس لیے اگر قصیدے یا غزل کے کسی درمیانی شعر کو (جس کے دونوں مصرعے باہم ہم قافیہ نہ ہوں) بیت کہا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔

۸۔۲۱۔ **بیت الغزل** : وہ شعر جو کسی غزل کا سب سے اچھا شعر قرار دیا جائے، اصطلاحاً بیت الغزل یا حاصلِ غزل کہلاتا ہے۔ اس بات کا فیصلہ کرنا کہ کس غزل کا کون سا شعر سب سے اچھا ہے، ہر شخص کے اپنے مذاق پر منحصر ہوتا ہے۔

۸۔۲۲ : **بَین** ؛ دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴۔۱۔۱۔۵۔۱۔۶

۸۔۲۳۔ **پہیلی** : ایسے اشعار (یا ایک شعر) جن میں کوئی معنوی پیچیدگی ہو۔ یعنی اشعار میں کچھ ایسے معنی، یا ایسے خیال یا شے کا ذکر ہو جو ان کی بہ ظاہر لفظی ترتیب سے فوری ذہن میں نہ آئے لیکن لفظوں میں کچھ ایسے اشارے اور تلازمے موجود ہوں جن پر غور کرنے سے معنی یا شے کی اصلیت واضح ہو جائے بہ الفاظ دگر پہیلی کا حل مل جائے۔ مثلاً یہ دو شعر "خط" کی پہیلی میں ہیں:

ایک نار سب ناری میں پیاری   آدھی گوری آدھی کاری
دیکھو وا کا اُلٹا طور   گونگی آپ بکاوے اور

(سودا)

۸۔۲۴ : **پیروڈی (منظوم)** : پیروڈی کا تعلق چونکہ نثر سے بھی ہے، اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہے، اس لیے یہاں منظوم پیروڈی ہی تک گفتگو کو محدود رکھا جائے گا۔ پیروڈی اپنے مفہوم کے لحاظ سے نہ ہزل ہے اور نہ کوئی مزاحیہ شعری تخلیق۔ یہ انحصار تو کرتی ہے طنز و مزاح ہی پر، لیکن اصلاً یہ کوئی از خود تخلیق نہیں ہوتی بلکہ پہلے سے موجود کسی سنجیدہ تخلیق کی پُرمزاح اور طنز آمیز نقل ہوتی ہے۔ گویا پیروڈی کے وجود یا اس کی تخلیق کے لیے پہلے سے کسی تخلیق کا ہونا بہت ضروری ہے جس کے بغیر پیروڈی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ پیروڈی کا ہرگز یہ مقصد نہیں ہے کہ وہ کسی سنجیدہ تخلیق کا خاکہ اڑائے یا اس کے مضحک پہلوؤں کو اچھالنے کے لیے لکھی جاتی ہے بلکہ اس کا دہرا مقصد ہوتا ہے ایک تو یہ کہ اصل تخلیق سے جو بوجھل سنجیدگی قاری کے ذہن پر طاری ہو جاتی یا ہو سکتی ہے اُسے چند لمحوں کے لیے دور کیا جائے اور پڑھنے والے کے لیے اصل تخلیق ہی کی فضا لہجے اور محاورے میں حظ و لطافت کی کیفیت پیدا کر دی جائے تاکہ اس کے قلب و ذہن پر خوشگوار اثرات مرتب ہو سکیں۔ دوسرے یہ کہ پیروڈی نگار کا

ہرگز یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ اصل تخلیق کار کے سنجیدہ تخلیقی اثرات کو زائل کرنا چاہتا ہے بلکہ وہ اس کی نقل اتار کے درحقیقت اصل تخلیق کی ایک طرح سے "تخلیقی تحسین" (Creative appreciation) کرتا ہے۔ اصل تخلیق اُسے حد درجہ پسند اور عزیز ہوتی ہے' اس حد تک کہ وہ اس کی فضا، کرافٹ اور لہجے کی ہو بہو نقل اتارنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ان معنوں میں دیکھا جائے تو پیروڈی درحقیقت اصل تخلیق کو زیادہ عام اور مقبول کرنے میں مدد کرتی ہے اور یوں کامیاب پیروڈی وہ ہے جو پڑھنے والوں کے دلوں میں اصل تخلیق پڑھنے کا شوق پیدا کرے۔

۸.۲۴.۱ : اردو میں اس چیز سے' جو نہ کوئی صنف ہے' نہ کوئی ہیئت' بلکہ جسے ایک تخلیقی اسلوب کہہ سکتے ہیں' لوگ انگریزی ادب کے توسط سے واقف ہوئے۔ اس کی اصل یونان میں ہے۔ لفظ پیروڈی یونانی لفظ "پیرودیا" سے ماخوذ ہے۔ پیرودیا کے معنی ہیں Counter song جسے ہم اردو میں نغمہ معکوس کہہ سکتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ معنی پیروڈی کے اصل مقصد کی طرف واضح اشارہ کر رہے ہیں۔ یعنی اس میں کسی اور تخلیق کا عکس ہی ہوتا ہے اور کچھ نہیں اور وہ عکس دلچسپ' لطیف اور خوش گوار اثرات پیدا کرتا ہے۔

۸.۲۴.۲ : اردو میں اگرچہ بہت بڑی تعداد میں (اور وہ بھی اچھی) پیروڈیاں نہیں لکھی گئیں' لیکن چند پیروڈیاں یقیناً بہت عمدہ بھی لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک بہ طور مثال پیش ہے۔ کنہیالال کپور نے فیض احمد فیض کی مشہور نظم "تنہائی" کی بڑی کامیاب پیروڈی کی ہے۔ اصل اور نقل دونوں کو دیکھیے۔ ؎

اصل نظم "تنہائی"

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں، کوئی نہیں
راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ

گُل کرو شمعیں، بڑھادو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا (فیض احمد فیض)

اس کی پیروڈی دیکھیے۔

فون پھر آیا دلِ زار نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اُترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرو چراغ
تھک گیا رات کو چلا کے ہر اک چوکیدار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

(کنہیالال کپور)

۸۰۲۵۔ **تاریخ (گوئی)** : بامعنی الفاظ کے ذریعے سے کسی اہم واقعے، پیدائش، موت، شادی وغیرہ کی تاریخ کا تعین کرنا شعری اصطلاح میں "تاریخ گوئی" کہلاتا ہے۔ "تاریخ" کے ذریعے دن، تاریخ، مہینے یا سال یا محض سال کا تعین کیا جاتا ہے۔ مطلوبہ سنہ ایک لفظ یا ایک فقرے یا پورے ایک مصرعے سے نکالا جاسکتا ہے۔

۸۰۲۵۰۱ : تاریخ حروفِ ابجد کی مدد سے نکالی جاتی ہے۔ تمام ابجدی حروف کے لیے مختلف اعداد مقرر ہیں۔

ا = ۱، ب = ۲، ج = ۳، د = ۴، ہ = ۵، و = ۶، ز = ۷، ح = ۸، ط = ۹، ی = ۱۰، ک = ۲۰، ل = ۳۰، م = ۴۰، ن = ۵۰، س = ۶۰، ع = ۷۰، ف = ۸۰، ص = ۹۰، ق = ۱۰۰، ر = ۲۰۰، ش = ۳۰۰، ت = ۴۰۰، ث = ۵۰۰، خ = ۶۰۰، ذ = ۷۰۰، ض = ۸۰۰، ظ = ۹۰۰، غ = ۱۰۰۰

گنتی کے اس قاعدے کو قاعدۂ ابجد یا قاعدۂ جُمل کہتے ہیں۔ اس طریقے سے نکالی گئی تاریخ

کی یہ مثال دیکھیے۔ ؎

ہوئی جب میرزا جعفر کی شادی ہوا بزمِ طرب میں رقصِ ناہید
کہا غالبؔ سے تاریخ اس کی کیا ہے؟ تو بولا "انشراحِ جشنِ جمشید"
۱۲۷۰ھ

فقرہ "انشراحِ جشنِ جمشید" کے تمام حروف کے اعداد جمع کرنے سے ۱۲۷۰ کا ہندسہ حاصل ہوتا ہے۔

۸.۲۵.۲ : گنتی کا ایک اور قاعدہ زُبُر (ز پیش ب ساکن) بَیِّنَہ (ب زبر، ی مشدد زیر، ن زبر) کہلاتا ہے۔ اس کے اعتبار سے ہر حرف کو پورا لکھ کر اس کے پہلے حرف کو اس کی حرکت مانتے ہیں اور باقی حروف کی گنتی قاعدۂ ابجد سے جوڑ لیتے ہیں۔ چنانچہ اس حساب سے "الف" میں پہلا حرف یعنی (ا) تو حرکت ہے اور نظر انداز کر دیا جائے گا۔ اب بچے ل اور ف ان کے اعداد ۳۰ اور ۸۰ کو جوڑیے تو ۱۱۰ کا ہندسہ برآمد ہوتا ہے۔ یہی الف کی قیمت ہے۔ اسی طرح "ب" (جس کو عربی میں "با" کہتے ہیں) کی قیمت محض "ایک" اور "ث" (جس کو "ثا" کہتے ہیں) کی بھی قیمت محض "ایک" ہے۔

۸.۲۶۔ تثلیث : تین مصرعوں میں مکمل ایک نظم کو تثلیث یا ثلاثی کہتے ہیں۔ اُردو میں اسے ایک نئے تجربے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ماضی میں اس کی روایت نہیں ہے۔ اسے ہم مثلث کے ایک بند کے مانند تصور کر سکتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مثلث تین مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے اور کسی نظم میں ظاہر ہے کہ ایک سے زائد بند لائے جاتے ہیں۔ لہٰذا مثلث کا ایک بند موضوع یا خیال کی تکمیل نہیں کرتا۔ اس کے برعکس تثلیث کے تین مصرعے خیال و موضوع کی تکمیل کی وجہ سے بند کے بجائے از خود نظم کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک اچھے تثلیث نگار کی حیثیت سے حمایت علی شاعر کافی مقبول ہوئے ہیں۔

۸.۲۷۔ تخلص : ایک ایسا یک لفظی نام، جو شاعر اپنی شناخت کے لیے اپنے اشعار میں استعمال کرتا ہے، شعری اصطلاح میں "تخلص" کہلاتا ہے۔ تخلص اصلی نام کا جز بھی ہو سکتا ہے مثلاً میر تقی نام میر تخلص، فیض احمد نام فیض تخلص کوئی اور لفظ بھی بہ طور تخلص اختیار کیا جا سکتا ہے مثلاً اسد اللہ خاں نام غالب تخلص، رگھوپتی سہائے نام فراق تخلص۔ وغیرہ۔

۸.۲۸ : تخلیص : قصیدے کے ایک جزو "گریز" کا دوسرا نام ہے۔

۸.۲۹ : تخمیس : دیکھیے اسی باب میں خمسہ۔

۸.۳۰ ؛ ترانہ : دیکھیے رُباعی باب ۳ پیراگراف ۳.۲

۸.۳۱ ؛ ترائیلے : دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۸

۸.۳۲ ؛ ترجیع بند : دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵.۵

۸.۳۳ ؛ ترکیب بند : دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵.۴

۸.۳۴ ؛ تشبیب : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۱۰ (اجزائے ترکیبی)

۸.۳۵ ؛ تضمین : یہ ایک ایسی چیز ہے جسے صنف کہنے کا تو خیر سوال ہی نہیں اٹھتا، اسے ہم صحیح معنوں میں ایک شعری ہیئت بھی نہیں کہہ سکتے۔ اسے محض ایک شاعرانہ طریقہ کہا جا سکتا ہے۔ تضمین سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کہے ہوئے یا کسی اور شاعر کے کسی شعر، یا اشعار، یا نظم یا مصرعے وغیرہ پر کوئی شعر یا مصرع لگاتا ہے۔ تضمین کا حُسن یہ ہے کہ جس شعر یا مصرعے پر تضمین کی جائے اس کے معنی میں کوئی نیا زور پیدا ہو یا معنی کی کوئی نئی جہت سامنے آئے۔ اور ایسا شعر ایک نئے شعر کا لطف دیتا ہو۔ ایسے شعر یا اشعار کو اصطلاحاً "تضمین بند شعر یا اشعار" کہتے ہیں۔

۸.۳۵.۱ ؛ غزل اور قصیدے وغیرہ کے اشعار کے علاوہ مختلف ہیئتوں میں پیش کی گئی نظموں کے مصرعوں یا بندوں پر بھی تضمین کی جا سکتی ہے، چنانچہ مسمط کی تمام ہیئتوں مثلث سے معشر تک ہر ایک پر تضمین کرنے کی گنجائش موجود ہے، اور اس کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

۸.۳۵.۲ ؛ غزل کے ہر ایک شعر پر مزید تین تین مصرعے لگا کر اُسے مخمّس کی شکل دینے کو اصطلاحاً تخمیس یا خمسہ کہتے ہیں۔ اس کا ذکر علیحدہ سے "خمسہ" کے تحت ہوگا۔ یہاں تضمین کی صرف ایک مثال مصرعے پر مصرع لگا کر اُسے شعر کی شکل دینے کی دیکھیے۔

غالب! اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ "آپ بے بہرہ ہے، جو معتقدِ میر نہیں"

ناسخ کے مصرعے پر غالب نے مصرع لگایا ہے۔ پہلا مصرع غالب کا ہے اور دوسرا ناسخ کا۔ لیکن یہ شعر غالب ہی کا تضمین بند شعر کہلائے گا۔

۸.۳۶ ۔ تعقید : اگر شعر میں الفاظ کی ترتیب اتنی زیادہ بدل دی جائے کہ وہ ناگوار معلوم ہو یا مفہوم سمجھنے میں دشواری ہو یا مفہوم بدل جائے تو اسے اصطلاحاً تعقید کہتے ہیں۔ تعقید اس وقت اچھی معلوم ہوتی ہے جب اس کے ذریعے معنی یا بیان کا کوئی نیا پہلو سامنے آتا ہو یا اس سے معنی و مفہوم میں لطف پیدا ہوتا ہو۔

لفظی تعقید کی یہ ایک مثال دیکھیے۔ ـــ

لیتا ، نہ اگر دل تمھیں دیتا ، کوئی دم چین

کرتا ، جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور (غالب)

پہلے مصرعے میں لفظ "لیتا" کا ربط "کوئی دم چین" کے فقرے سے ہے، اور یہ تبھی واضح ہو سکتا ہے کہ مصرعِ متذکرہ میں اوقاف کی علامتیں صحیح مقامات پر لگائی جائیں۔ صحیح اوقاف نہ ہونے کی صورت میں اس مصرعے کا مفہوم ہی بدل سکتا ہے۔ یوں۔

لیتا نہ اگر دل ، تمھیں دیتا کوئی دم چین

۸.۳۷ - تمہیدیہ ، قصیدے کی ایک قسم کو کہتے ہیں۔ دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۵.۱

۸.۳۸ - ثلاثی ، دیکھیے ثلیث ، اسی باب میں پیراگراف ۸.۲۶

۸.۳۹ - چار در چار ، خمسے (یا تخمیس) کی طرح یہ بھی تضمین کی ایک شکل ہے۔ خمسے میں پہلے سے موجود (اپنے یا کسی اور کے) اشعار (یا اشعارِ غزل) پر شاعر فی شعر تین مصرعوں کا اضافہ کر کے اُسے مخمس کی مخصوص مسمطی ہئیت میں پیش کرتا ہے۔ چار در چار میں ہر شعر (یعنی دو مصرعوں) پر مزید دو مصرعوں کا اضافہ کر کے ایک مربع بنا دیتا ہے۔ اس کی بھی ہئیت وہی مسمط والی ہوتی ہے۔ اردو میں خمسوں کا زیادہ رواج رہا ہے۔ چار در چار کہیں کہیں نظر آجاتے ہیں۔ پانچ شعروں پر مشتمل ولی کی ایک بہت مشہور غزل ہے، جس کا پہلا مصرع ہے "جسے عشق کا تیر کاری لگے"۔ اس کے ہر ایک شعر (یعنی دو مصرعوں) پر ایک ایک شعر کا اضافہ کر کے ولی نے پانچ مربعے تخلیق کر دیے ہیں۔ مثلاً یہ دو مربعے دیکھیے ـــ

اصل اشعار

جسے عشق کا تیر کاری لگے ۔۔۔ اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

نہ ہوئے اُسے جگ میں ہرگز قرار ۔۔۔ جسے عشق کی بے قراری لگے

تضمین بند مربعے ـــ

صنم سات جب آکے یاری لگے ۔۔۔ یو دُکھ درد آ عمر ساری لگے

جسے عشق کا تیر کاری لگے ۔۔۔ اُسے جیونا پھر کے بھاری لگے

سدا جس کے دل میں رہے یادیار | وو رورو پھرے ہجر سوں زار زار
نہ ہوئے اسے جگ میں ہرگز قرار | جسے عشق کی بے قراری لگے

۸.۴۰ : **چہرہ** : مرثیے کا ایک جزو۔ دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۰۵۔

۸.۴۱ : **چیستان** : دیکھیے اِسی باب میں "معما"

۸.۴۲ : **حاصل غزل** : دیکھیے بیت الغزل، یہی باب پیراگراف ۸.۱۶

۸.۴۳ : **حالیہ (قصیدہ)** دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۷.۳

۸.۴۴ : **حُسن مطلع** : غزل یا قصیدے میں مطلعے کے فوراً بعد آنے والے شعر کو کہتے ہیں۔ اِسے زیب مطلع بھی کہا جاتا ہے۔

۸.۴۵ : **حمد** : ایسے اشعار جو بہ لحاظ موضوع اللہ تعالیٰ کی تعریف میں رقم کیے جائیں، انھیں اصطلاحاً "حمد" کہتے ہیں۔

۸.۴۵.۱ : "حمد" الگ سے نظم کی صورت میں بھی لکھی جا سکتی ہے اور کسی اور صنف مثلاً قصیدے یا مثنوی کا ایک جزو بھی ہو سکتی ہے۔ قصیدہ یا مثنوی یا کسی اور صنف کا حصّہ ہونے کی صورت میں حمد کے اشعار ہمیشہ سب سے پہلے لکھے جاتے ہیں، یعنی انھیں اشعار سے متعلقہ صنف کا آغاز ہوتا ہے۔ میر حسن کی مشہور مثنوی سحرالبیان میں "حمد" کے یہ اشعار دیکھیے:

کروں پہلے توحیدِ یزداں رقم | جُھکا جس کے سجدے کو اوّل قلم
چمن میں وحدت کے یکتا وہ گُل | کہ مشتاق ہیں اس کے سب جزو و کُل
اُسی سے ہے کعبہ، اُسی سے کُنشت | اُسی کا ہے دوزخ، اُسی کا بہشت
جسے چاہے، جنت میں دیوے مقام | جسے چاہے، دوزخ میں رکھے مدام
وہی نور ہے سب طرف جلوہ گر | اُسی کے یہ ذرّے ہیں شمس و قمر
وہ ظاہر میں، ہرچند ظاہر نہیں | یہ ظاہر کوئی، اُس سے باہر نہیں
وہ معبودِ یکتا خدائے جہاں | کہ جس نے کیا، کُن میں کون و مکاں

۸.۴۶ : **خطابیہ** : قصیدے کی ایک قسم؛ دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۵.۲۔

۸.۴۷ : **خمریات** : ایسے اشعار کو کہتے ہیں، جن میں شراب کا ذکر یا تعریف ہو۔ اُردو شاعری میں مے اور مے نوشی سے متعلق ہزارہا اشعار کہے گئے ہیں، اس کے باوجود "خمریات" علٰحدہ سے کوئی صنف نہیں۔ اس سے مراد مختلف اصناف کے وہ مخصوص اشعار ہیں جو شراب یا

متعلقات شراب سے تعلق رکھتے ہیں' اور اس کی ایک خاصی توانا روایت ہمارے ہاں رہی ہے۔ ایسے اشعار عموماً غزل اور مثنویوں میں بہ کثرت ملتے ہیں۔ غالب نے تو اپنی ایک مشہور غزل میں ردیف ہی "شراب" رکھی ہے۔ اسی غزل کے چند اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔ ـــ

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا' موجِ شراب — دے بطِ مے کو دل و دستِ شنا' موجِ شراب

بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں' خوں ہو ہو کر — شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب

موجۂ گل سے چراغاں ہے' گزرگاہِ خیال — ہے تصور میں زبس' جلوہ نما' موجِ شراب

نشے کے پردے میں ہے محوِ تماشائے دماغ — بسکہ رکھتی ہے سرِ نشو و نما' موجِ شراب

۸.۴۸ : **خمسہ** : اسے تخمیس بھی کہتے ہیں۔ خمسے کی تیکنک یہ ہے کہ شاعر اپنی یا کسی اور کی غزل کے ہر ہر شعر پر مزید تین تین مصرعے بہ طور تضمین لگاتا ہے' جس سے کہ اس کی ہیئت مخمس کی بن جاتی ہے' مثلاً ذیل کی مثال دیکھیے جس میں فغاں کی غزل پر مصرعے لگا کر نظیر اکبرآبادی نے اُسے خمسہ بنا دیا ہے۔ مسطور مصرعے فغاں کے ہیں۔ ـــ

دل دیتا ہوں یار دے مجھے الزام نہ ہووے — اس کام کا آخر کو بد انجام نہ ہووے

یہ عشق مرا گوشزدِ عام نہ ہووے — ڈرتا ہوں محبت میں مرا نام نہ ہووے

دُنیا میں الٰہی کوئی بدنام نہ ہووے

گر یار مرے قتل کو آیا ہے ترا دل — بہتر ہے میں حاضر ہوں' دلے کچھ نہیں حاصل

گر یوں ہی ارادہ ہے' تو مت چھوڑ تو بسمل — شمشیر کوئی تیز سی لانا مرے قاتل

ایسی نہ لگانا کہ مرا کام نہ ہووے

پردہ جو ترے غم کا اگر دل سے اٹھاؤں — اک آہ میں سو برق کے سینے کو جلاؤں

نالہ جو کروں کوہ بھی جاگہ سے ہلاؤں — گر صبح کو چاک اپنے گریباں کا دکھاؤں

اے زندہ دلاں حشر تلک شام نہ ہووے

اپنا تو' نظیر' ایک ستم گر ہے پری رو — پائی تھی صبا نے بھی نہ اُس گُل کی کبھی بو

سو اُس کو بھی دل دے کے کیا ہم نے بہ یک سو — جی دیتا ہے بوسے کی توقع پہ فغاں تو

ٹک دیکھیو سودا یہ ترا خام نہ ہووے

۸.۴۸.۱ : خمسے کی عام تیکنک تو یہی ہے کہ وہ مخمس کی ہیئت میں' (وہ ہیئت جو مسمط کے لحاظ سے مخمس کی اصل ہیئت کہلاتی ہے) اس طرح پیش کیا جائے کہ پہلے بند کے پانچوں مصرعے کسی ایک قافیے میں ہوں اور بعد کے ہر بند کے شروع کے چار مصرعے کسی اور قافیے میں لائے

جائیں اور پانچواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جائے۔ یعنی وضع اس کی یوں ہو

الف الف الف الف/ ب ب ب ب الف/ ج ج ج ج الف۔ لیکن اس کے برخلاف بھی خمسے کی صورتیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً نریش کمار شاد نے شعر کے بجائے میر کے اس مصرعے کہ " دلی جو ایک شہر ہے عالم میں انتخاب" کو خمسہ بنا کر پیش کیا۔ مصرع چونکہ ایک ہی لیا گیا ہے اس لیے اس پر تین کے بجائے چار مصرعوں کا اضافہ کیا گیا۔ اس میں ایک اور جدت یہ کی گئی کہ ہر بند میں صرف تین مصرعوں کا ایک قافیہ رکھا گیا اور دو کا دوسرا قافیہ اس کے علاوہ چوں کہ میر کا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے' اس لیے یہ "ترجیع بند خمسہ" ہو گیا ہے اس کے دو بند ملاحظہ فرمائیے۔ ؎

پوچھا گیا جب اُس سے وہ ہے شہر کون سا ‏ ‏ جس کو نہ انقلاب زمانہ مٹا سکا

مٹ مٹ کے اور بھی جو اُبھرتا چلا گیا ‏ ‏ تاریخ روزگار نے ہنس کر دیا جواب

"دلی جو ایک شہر ہے' عالم میں انتخاب"

تصویرِ حسن ورنگ ہے اس کی گلی گلی ‏ ‏ اس کی روش روش میں بلا کی ہے دل کشی

اُس کے جمال میں ہے غضب کی شگفتگی ‏ ‏ اس کے جلال میں ہے قیامت کی آب تاب

دلی جو ایک شہر ہے' عالم میں انتخاب"

۸.۴۸.۲ : پہلے سے موجود مصرعوں یا اشعار پر مزید مصرعے لگانا چونکہ اصطلاحاً "تضمین" کہلاتا ہے' اس لیے خمسے کو "تضمین مخمس" بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرز پر "تضمینِ مسدس" "تضمین مسبع" "تضمین مثمن" "تضمین متسع" اور "تضمینِ معشر" بھی کہے جا سکتے ہیں۔ "تضمین معشر" کی مثالیں نظیر اکبر آبادی کے ہاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

۸.۴۹ ؛ **خیال بندی** : دیکھیے اسی باب میں "نازک خیالی"

۸.۵۰ ؛ **دُعا/ دُعائیہ** : دیکھیے قصیدہ باب ۲ ۔ دُعا کے لیے پیراگراف ۲.۲.۱۰.۴ اور دعائیہ کے لیے ۲.۲.۸ ۔

۸.۵۱ ۔ **دوازدہ بند** : نظم کا وہ بند جس میں بارہ مصرعے ہوں' اصطلاحاً دوازدہ بند کہلاتا ہے۔ اردو میں اس نوع کے بند کا زیادہ چلن نہیں رہا۔ سودا نے اس ہیئت میں چند مرثیے کہے ہیں۔

۸.۵۲ ؛ **دوبیتی** : دیکھیے رُباعی باب ۳ پیراگراف ۳.۲ ۔

۸.۵۳ ؛ **دوغزلہ** : ایک ہی بحر و وزن اور قافیہ و ردیف میں اگر لگاتار دو غزلیں کہی

جائیں تو ان دونوں کو ملا کر اصطلاحاً "دوغزلہ" کہا جاتا ہے۔ تین ہوں تو انھیں "سہ غزلہ" کہتے ہیں۔ دوغزلہ کی مثال میں یہ چند اشعار دیکھیے۔

حشر میں کون مرے حال کا پرساں ہوگا　　گر وہاں بھی یہ خموشی اثر افغاں ہوگا
رہ گیا سینہ میں اس کا کوئی پیکاں ہوگا　　ایسی لذت خلش دل میں کہاں ہوتی ہے

اپنے انداز کی بھی ایک غزل پڑھ مومن
آخر اس بزم میں کوئی تو سخن داں ہوگا

شورِ محشر سے بھرا اس کا نمک داں ہوگا　　بے سبب کیوں کہ لبِ زخم پہ افغاں ہوگا
دل بھی شاید اسی بد عہد کا پیماں ہوگا　　بات کرنے میں رقیبوں سے ابھی ٹوٹ گیا

دوستی اس صنمِ آفتِ ایماں سے کرے
مومن ایسا بھی کوئی دشمنِ ایماں ہوگا　　(مومن)

۸.۵۴ : **دولخت** ۔ جس شعر کے دونوں مصرعوں میں کوئی معنوی ربط نہ ہو وہ "دولخت" کہلاتا ہے۔ مثلاً۔

ثمرہ ہے قلم کا حمد باری　　ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری
(دیا شنکر نسیم، مثنوی گلزار نسیم)

۸.۵۵ : **دوھا** : اس کا ہندی شاعری سے تعلق ہے اور یہ وہاں ایک مقبول و معروف چھند ہے۔ اس کی اصل اپ بھرنش میں ملتی ہے۔ لوک گیتوں میں اسے بہت فروغ حاصل ہوا۔ اردو میں بھی قدیم زمانے سے اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۸.۵۵ ا : اس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ "دوہا" دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس بنا پر یہ ہماری غزل کے "مطلعے" کا ہم صورت ہوتا ہے۔ دوہے کے دونوں مصرعے دو حصوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ پہلا حصہ ۱۳ ماتراؤں کا ہوتا ہے اور "سم" کہلاتا ہے۔ دوسرا حصہ جو ۱۱ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے، اُسے "وِشم" کہتے ہیں۔ اردو میں دوہے کی یہ مثال دیکھیے۔

سندر نینا مدھ بھرے بھونرا رس کو آئے　　کالی زلفیں موہنی جیسے بدری چھائے
دو بھر ہو جینا اسے جو تم سے نیہہ لگائے　　بسک بسک کر جان دے بلک بلک کر مر جائے
(ساغر نظامی)

(مزید تکنیکی واقفیت کے لیے دیکھیے ڈاکٹر عنوان چشتی کی کتاب "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے")

۸.۵۶ ، **دوہرہ بند** : ایسا بند جس میں 'دوہے' کی گرہ لگائی جائے۔ مثلاً اگر کوئی نظم غزلیہ ہیئت میں ہے تو اس کے ہر شعر کے بعد ایک دوہا لگا دیا جائے گا اور وہ اصطلاحاً منفردہ یا مفردہ دوہرہ بند ہیئت کہلائے گی۔ اسی طرح مسمط کی ہیئتوں میں بھی دوہرہ بند ہیئت کی گنجایش ہوتی ہے۔ اس کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ اوّل یہ کہ ہر بند پوری طرح دوہوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ مثلاً مسدس دوہرہ بند ہے تو اس کے ہر بند کے تمام مصرعے دوہوں میں ہو سکتے ہیں۔ دوم یہ کہ بند کے آخری دو مصرعے ہی دوہے کی شکل میں کہے جائیں اس صورت میں شروع کے مصرعے اردو مصرعے ہو سکتے ہیں' اور الگ قافیوں میں کہے جا سکتے ہیں۔ اس نوع کی دوہرہ بند مسدس میں بند کے چار مصرعے اردو اور الگ قافیوں کے ہوں گے اور دو مصرعے دوہے کے کسی دوسرے قافیے میں ہوں گے۔ دوہرہ بندوں (منفردہ اور مسدس) کی مثالوں کے لیے سودا کے بعض مرثیے دیکھے جا سکتے ہیں۔

۸.۵۷ ، **دیوان** : کسی شاعر کے اشعار کا وہ مجموعہ جس میں اس کا کُل کلام نہ ہو' اور جو کچھ کلام ہے وہ ردیف وار (حروفِ تہجی کے مطابق) ترتیب دیا گیا ہو۔ اس میں مختلف اصناف کو جمع کیا جا سکتا ہے۔ اس کی جمع دواوین ہے۔

۸.۵۸ : **ڈولی** : دیکھیے اسی باب میں "بابل"

۸.۵۹ ، **ڈھولک کا گیت** : نام سے ظاہر ہے' ایسا گیت جو ڈھولک پر گایا جاتا ہے۔ یہ دراصل ایک لوک گیتی روایت رکھتا ہے اور عموماً عورتیں' شادی بیاہ اور دیگر تقاریب کے موقعے پر ڈھولک کے ساتھ گاتی ہیں۔ تجنیس کے تحت ایک ڈھولک کے گیت کی مثال دی جا چکی ہے۔

۸.۶۰ : **ذم** : اگر کسی شعر میں کوئی ایسا لفظ یا فقرہ آجائے جس کے معنی خلافِ تہذیب ہوں حالاں کہ شاعر کا مدعا ایسی بات کہنے کا نہ رہا ہو تو اسے ذم کہتے ہیں۔ ایسے لفظ یا فقرے یا شعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس میں "ذم کا پہلو ہے"۔

۸.۶۱ : **ذوالمطالع** : ایک ایسا قصیدہ جس میں شاعر نے متعدد مطلعے کہے ہوں' اصطلاحاً ذوالمطالع قصیدہ کہلاتا ہے۔ یہی صورت غزل کی بھی ہو سکتی ہے۔ قصیدوں میں ذوق کا قصیدہ "شب کو میں اپنے سرِ بسترِ خوابِ راحت" اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔

۸.۶۲ : **رُباعی** : دیکھیے باب ۳ پیراگراف ۳.۲

۸.۶۳ ، **رجز** : دیکھیے مرثیہ باب ۳ پیراگراف ۳.۱.۱.۵.۱.۳

۸.۶۴ : رُخصت : دیکھیے مرثیہ، باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۵.۱.۲

۸.۶۵ : رُخصتی : وہ نظم جو لڑکی والوں کی طرف سے لڑکی کی شادی کے موقعے پر اظہارِ محبت و تلقین کے طور پر لکھی جائے۔ اسی باب میں دیکھیے" بابل " بھی۔

۸.۶۶ : ردیف : ایسا لفظ (یا الفاظ) جو اشعار میں قافیے کے ساتھ ہر شعر میں بار بار لایا جائے۔ مثالوں کے لیے دیکھیے وہ ابواب جہاں غزل، مثنوی اور رُباعی کے مباحث آئے ہیں۔

۸.۶۷ : رزم : دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۵.۱.۴

۸.۶۸ : رشک : عشقیہ شاعری کے کرداروں میں عاشق اور محبوب کے علاوہ ایک تیسرا اہم کردار رقیب کا ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اشعار " رشک کے اشعار" کہلاتے ہیں، جن میں عاشق رقیب کی قسمت پر رشک کرتا ہے کہ اُسے (یعنی رقیب کو) محبوب کا قرب حاصل ہے اور خود اُس (یعنی عاشق) کی طرف سے بے التفاتی برتتا ہے۔ رقیب ہی پر موقوف نہیں، ہر وہ چیز عاشق کے لیے باعثِ رشک بن جاتی ہے جسے محبوب کا قرب حاصل ہے۔

۸.۶۹ : رکیک : اسی باب میں دیکھیے' ابتذال'

۸.۷۰ : ریختہ : عہد قدیم میں اردو زبان کا ایک نام رہا ہے۔ غالب کے مندرجہ ذیل مقطعے میں 'ریختہ' انھیں معنوں میں آیا ہے۔ ؎

ریختے کے تمھیں اُستاد نہیں ہو، غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

۸.۷۱ : ریختی : دیکھیے باب ۳ پیراگراف ۳.۱.۰۷

۸.۷۲ : زمین : کسی غزل یا نظم کے ردیف و قافیے کو اس کی زمین کہتے ہیں۔ بحر کا مشترک ہونا شرط نہیں۔

۸.۷۳ : زیبِ مطلع : دیکھیے اسی باب میں حسن مطلع اور مطلع ثانی۔

۸.۷۴ : ساقی نامہ : اگرچہ اقبال نے" ساقی نامہ " کا عنوان دے کر' اور اشعار متفرقہ میں جگہ بہ جگہ ساقی سے خطاب کر کے پوری ایک نظم لکھ ڈالی، پھر بھی یہ علٰحدہ سے کوئی صنف ہے نہ ہیئت۔ اصطلاحاً " ساقی نامہ " ایسے اشعار کا مجموعہ ہے، جس میں ساقی سے خطاب کیا جاتا اور شراب طلب کی جاتی ہے۔ ان اشعار میں شراب کی تعریف و تاثیر کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ اردو شاعری میں ساقی ایک مقبول و معروف کردار ہے، جو صاحبِ اختیار ہے، یعنی وہ شراب ... پلا کر

مے پرست کی پیاس بجھا سکتا اور اس کے لیے باعثِ تسکینِ قلب بن سکتا ہے۔ ان معنوں کی توسیع کی جائے تو ساقی کا لفظ کچھ دینے اور بخشنے والی ہستی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ساقی نامے میں یہ لفظ خدا کا استعارہ ہے۔

۸.۷۴.۱ : اِس طور دیکھا جائے تو ساقی نامہ وہ نظم ہے جو عام طور پر مثنوی کی ہیئت میں کہی جاتی ہے اور اس میں شاعر ساقی سے خطاب کر کے موسمِ بہار یا شراب نوشی کی باتیں شروع کر کے فلسفیانہ یا مفکرانہ یا اخلاقی مضامین کی طرف آجاتا ہے۔ اقبال کا ساقی نامہ اس نوع کی بہترین مثال ہے۔

۸.۷۴.۲ : ساقی نامہ الگ سے بہ طور نظم بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور غزل یا مثنوی کے اندر بھی لکھا جاسکتا ہے۔ داستانی مثنویوں میں " ساقی نامہ " کی ایک اہم تکنیکی اہمیت بھی رہی ہے۔ کلاسیکی داستانوں میں موجودہ عہد کے ناولوں یا علمی کتابوں کی طرح تبویب کا کوئی تصور نہیں تھا۔ حکایات، مناظر، جذبات وکیفیات وغیرہ کی بدلتی ہوئی حالتوں اور ان کے درمیان منطقی و تیکنکی ربط قایم رکھنے کے لیے اکثر شاعروں نے ساقی ناموں کا سہارا لیا ہے۔ نئے واقعات یا نئی حکایات یا کسی نئے احساس و جذبے کے بیان سے قبل سرنامے کے طور پر چند اشعار ساقی سے خطاب کر کے پیش کر دیے جاتے تھے جو آنے والے واقعات میں جذبات واحساسات اور ان کی نوعیتوں کا اشاریہ بن جایا کرتے تھے۔ اس قسم کے ساقی ناموں کے لیے میر حسن کی مثنوی سحرالبیان ایک عمدہ مثال ہے۔ مثلاً بے نظیر اور بدر منیر کے بیاہ کے بیانات سے قبل ساقی نامے کے یہ اشعار دیکھیے ؎

رکھ دھر ہے تو اے ساقیِ گل بدن — دھری آج اُس شمع رو کی لگن
بُلا مطربانِ خوش آواز کو — کہ آویں لیے اپنے سب ساز کو
وہ اسباب شادی کا تیار ہو — مکرّر نہ پھر جس کی تکرار ہو

۸.۷۵ : **سانیٹ** : دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۴

۸.۷۶ : **سراپا** : اشعار کے ایسے مجموعے کو " سراپا " کہتے ہیں، جس میں شاعر معشوق کے حسن کا تفصیلی اور مکمل جزئیات کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس میں معشوق کے تمام اعضائے جسمانی کا ذکر، سر سے پاؤں تک، اس طرح کیا جاتا ہے کہ معشوق کی ایک نہایت دل کش و دل فریب تصویر اُبھر آتی ہے۔ اس میں معشوق کے لباس کی سج دھج اور آرایش اور قد و قامت کا ذکر بھی شامل ہوتا ہے۔ سراپا کی خوبی یہ ہے کہ سر سے پاؤں تک تمام اعضائے جسم کا ذکر بے تکلف لیکن نفاست سے کیا جائے۔

۸.۷۶.۱ : معشوق گوشت پوست کا اصل انسان بھی ہو سکتا ہے اور شاعر کے کسی مجرد جذبے یا احساس کی تجسیم (Personification) بھی، جسے وہ اپنا معشوق یا بھی خواہ تصور کر کے پیش کرتا اور اس کی تعریف کرتا ہے۔ سراپا کی ایک ایسی ہی مثال دیکھیے جس میں شاعر نے اپنے احساسِ "خوشی" کو جسم بنا کر پیش کیا اور پھر اس کا سراپا کھینچا۔ ؎

آنکھیں مل کر کے جو دیکھوں ہوں تو اک بادلہ پوش	سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پانو تلک
زلفیں یوں بکھری ہوئیں چہرے پہ مانگے تھیں دل	جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دو بالک
حُسن میں کان کے آویزے سے وہ لطف کہ جوں	مستعد قطرۂ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک
مسی آلودہ لب، اخگر تھے، تہہِ خاکستر	کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کی، جاتے تھے دہک
سلک گوہر کی، صفا دام لے اُن دانتوں سے	برق دریوزہ کرے موجِ تبسُّم کی چمک
قامت ایسا ہے کہ ہنگامِ خرام، اُس کے، اگر	آگے آجائے قیامت تو یہ بولے کہ سرک (سودا)

۸.۷۶.۲ : سراپا : مرثیے کا ایک جزو بھی سراپا ہوتا ہے۔ دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۵.۱.۱

۸.۷۷ : سلام : یہ ایک مخصوص قسم کی نظم ہوتی ہے، جو عموماً غزل کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے اور جس میں مرثیے کی مانند کربلا کے واقعات کا ذکر اور شہدائے کربلا کے فضائل حسنہ کے بیانات نظم کیے جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ مختلف اخلاقی مضامین بھی لائے جاتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے۔ ؎

کچھ اور جُز زباں نہیں اہلِ سخن کے پاس	مجرائی! کیا زباں کے سوا ہے دہن کے پاس؟
سمجھے یہ سب کہ عون و محمد ہوئے شہید	روتے ہوئے حُسین جو آئے بہن کے پاس
چلّائی بانو دیکھ کے اصغر کو قبر میں	مجھ کو بھی گاڑ دے کوئی اُس گل بدن کے پاس
صدمے سے کانپنے لگے عابد کے ہاتھ پانو	جس وقت بیڑیاں نظر آئیں رسن کے پاس

(انیس)

۸.۷۷.۱ : وہ نعتیہ نظمیں بھی، جن میں حضورؐ سرورِ کائنات کی تعریف کی جاتی ہے، اور جن میں لفظ "سلام" استعمال کیا جاتا ہے، سلام کہلاتی ہیں۔

۸.۷۸ : سوقیانہ (اشعار) : "سوق" کے معنی بازار کے ہیں۔ اصطلاحاً ایسے اشعار سے مراد ہے، جن میں بازاری یعنی عامیانہ اور مبتذل الفاظ کا استعمال کیا گیا ہو۔ اسی باب میں دیکھیے ابتذال۔

۸.۷۹ : **سہرا** : یہ ایک طرح کی فرمائشی نظم ہوتی ہے یعنی کسی کی شادی کے موقعے پر شاعر سے نوشے کی سجاوٹ اور تجمل کی تعریف میں اشعار کہنے کی فرمایش کی جاتی ہے۔ شاعر اس موقعے کے لیے جو اشعار کہتا ہے ان میں نوشے کے حُسن، سجاوٹ اور بالخصوص سہرے کی تعریف ہوتی ہے۔ ساتھ ہی شاعر نوشہ کو مبارکباد دیتا اور زن و شو کی کامیاب اور خوش و خرم زندگی کے لیے دعا کرتا ہے۔ لہٰذا ایسی نظم اصطلاحاً "سہرا" کہلاتی ہے۔ بعض بڑے شاعروں نے بھی سہرے کہے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے ؎

خوش ہو اے بخت! کہ ہے آج ترے سر سہرا — باندھ شہزادہ جواں بخت کے سر پر سہرا
کیا ہی اس چاند سے مکھڑے پہ بھلا لگتا ہے — ہے ترے حُسنِ دل افروز کا زیور سہرا
ناؤ بھر کر ہی پروئے گئے ہوں گے موتی — ورنہ کیوں لائے ہیں کشتی میں لگا کر سہرا
سات دریا کے فراہم کیے ہوں گے موتی — تب بنا ہوگا اس انداز کا گز بھر سہرا
رُخ پہ دولھا کے جو گرمی سے پسینہ ٹپکا — ہے رگِ ابرِ گہربار سراسر سہرا
رُخِ روشن کی دمک، گوہرِ غلطاں کی چمک — کیوں نہ دکھلائے فروغِ مہ و اختر سہرا
تار ریشم کا نہیں، ہے یہ رگِ ابرِ بہار — لائے گا تابِ گرانباریِ گوہر سہرا

(غالب)

۸.۸۰ : **شاعر** : یہ لفظ اسم فاعل ہے، جس کے معنی ہیں ایسا شخص جو موزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ شعر کہنے والا اصطلاح میں "شاعر" کہلاتا ہے۔

۸.۸۱ : **شخصی** (مرثیہ) دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۸

۸.۸۲ : **شرطیہ** : قصیدے میں اختتام کے ایسے اشعار جن میں مشروط دُعا ہو، یعنی ممدوح کے لیے درازیِ عمر کی اس طرح دُعا کرنا کہ جب تک یہ زمین و آسمان قایم ہیں، یا جب تک شب و روز کی یہ گردش جاری ہے، تب تک تو زندہ و سلامت اور اقبال مندی سے ہم کنار رہے۔ اس طرح کے مضمون پر مبنی اشعار اصطلاحاً "شرطیہ" کہے جاتے ہیں۔

۸.۸۳ : **شطحیات** : یہ دراصل تصوف کی ایک اصطلاح ہے، جس کے معنی یہ ہیں کہ سرور و مستی کے عالم میں صوفیائے کرام کی زبان سے ایسے الفاظ یا فقروں کا نکل جانا جن سے شرعِ ظاہر کی بے حرمتی ہوتی ہو۔ اس کے علاوہ اس اصطلاح سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ ایسے خیالات ظاہر کرنے جو اسلامی عقائد کے منافی ہوں اور قائل نے ارادتاً مذہب کی توہین کے

مقصد سے انھیں ادا کیا ہو۔ اس نوع کے الفاظ یا خیالات پر مبنی اشعار کو اصطلاحِ شعر میں "شطحیات" کہا جاتا ہے۔

۸۰۸۴ : **شعر** : برابر وزن کے دو موزوں مصرعے، خواہ غزل کے ہوں، مثنوی کے ہوں، نظم کے ہوں یا کسی اور صنف کے۔ انھیں اصطلاحاً "شعر" کہا جاتا ہے۔ اس کی ہم معنی اصطلاح "بیت" ہے۔

۸۰۸۵ : **شہادت** : دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۵.۱.۵

۸۰۸۶ : **شہر آشوب** : دیکھیے باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۳

۸۰۸۷ : **طرح** : دیکھیے اسی باب میں زمین۔

۸۰۸۸ : **طنزیات** : ایسے اشعار جو طنز کا پہلو لیے ہوئے ہوں۔ مثلاً ؎

عزت ملی ہے شرکتِ کونسل کی شیخ کو | غازہ ملا گیا ہے رخِ فاقہ مست پر
غریبوں سے لپٹ جاتی ہے دنیا فکر ناں ہوکر | امیروں کے مقابل ہوتی ہے حسنِ بتاں ہوکر

(اکبر الہ آبادی)

۸۰۸۹ : **عرضِ مطلب** : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۱۰.۴

۸۰۹۰ : **عشقیہ** : وہ اشعار جن میں عشق اور کیفیاتِ عشق کو بیان کیا جائے۔

۸۰۹۰۰۱ : **عشقیہ (قصیدہ)** دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۷.۲۔

۸۰۹۱ : **غزل (صنف)**۔ دیکھیے باب ۳ پیراگراف ۳.۱

۸۰۹۱۰۱ : **غزل (ہیئت)**۔ دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵.۲

۸۰۹۲ : **غنائیہ** : یہ تھیٹر، ٹیلی وژن اور ریڈیو کی ایک مخصوص ہیئت ہے جس میں ساز و نغمہ کے ساتھ کسی واقعے (یا واقعات) کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں باقاعدہ عمل (Action) ہوتا ہے۔ کردار ہوتے ہیں۔ اور وہ مخصوص فضا ہوتی ہے جو ڈرامے سے مختص سمجھی جاتی ہے۔ اس میں کردار یا راوی کلامِ موزوں میں گفتگو کرتے ہیں۔ اس کے ترکیبی عناصر میں کلامِ موزوں (یا نغمہ و گیت) موسیقی اور منظوم مکالمے شامل ہوتے ہیں۔ اسے ایک طرح کا منظوم ڈرامہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً

راہی : لیکن حضور چہرے پہ ہیں کیسی زردیاں
شیروں نے آج کیسے پہن لیں یہ بیڑیاں

زروان : ان کے لہو کا پیاسا ہے لشکر یہ موت کا
چپ چاپ دیکھتے رہو منظر یہ موت کا

ایک آواز : مجرمو، تم نے شیاطیں کی رفاقت کی ہے
باغیو! تم نے حکومت سے بغاوت کی ہے
مان جاؤ کہ ابھی بحرِ کرم جاری ہے
باز آجاؤ اگر جان تمھیں پیاری ہے
جانتے ہو جو قضا آہنی سولی کی ہے
جانتے ہو جو سزا حکم عدولی کی ہے (صہبا اختر: رہ وادیِ خیال)

۸.۹۳ : **فخریہ (اشعار)** - ایسے اشعار اصطلاحاً "فخریہ اشعار" کہلاتے ہیں جن میں شاعر اپنی ذات، کمالات، ہنرمندی یا اپنے آباد اجداد، اسلاف اور خاندان کی شاندار و اعلیٰ روایات پر فخر کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔ ؎

قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں — تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں
کانٹوں کو نزاکت میں گُل تر سے ملا دوں — ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں (انیس)

۸.۹۴ : **فراقیہ (اشعار)**: ایسے اشعار جنھیں شاعر نے معشوق کی جدائی اور فراق کے عالم میں کہا ہو اور جن میں اس کے کرب و اضطراب کا موثر اظہار ہوا ہو۔ انھیں اصطلاحاً فراقیہ اشعار کہتے ہیں۔ مثلاً۔ ؎

دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا — ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
رات گزرے گی کس خرابی سے — جی ڈہا جائے ہے سحر سے آہ
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا — شہرِ دل آہ، عجب جائے تھی پر اس کے گئے

(میر)

۸.۹۵ : **فرد**: معنوی لحاظ سے فرد بھی بیت کی طرح ایک شعر کو کہتے ہیں، لیکن بیت اور فرد میں اصطلاحی اطلاق کے مطابق یہ فرق ہے کہ فرد وہ شعر ہے جو تنہا کہا گیا ہو، جبکہ بیت کسی بھی صنف کا کوئی ایک شعر ہو سکتا ہے۔ فرد کے سلسلے میں ایک خیال یہ بھی پیش کیا

جاتا ہے کہ وہ شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں فرد کہلائے گا۔ اس کے لیے یہ دلیل دی جاتی ہے کہ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوئے تو ایسا شعر مطلع ہوگا، فرد نہ ہوگا۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ غزل اور قصیدے کے مطلعوں کے علاوہ ان اصناف کے باقی اشعار فرد کہلاتے ہیں۔ مگر یہ دونوں باتیں درست نہیں۔ فرد کی شناخت صرف یہی ہے کہ وہ صرف اکیلا ہی کہا گیا ہو، اس کے آگے پیچھے اور اشعار نہ کہے گئے ہوں۔ ایسی صورت میں یہ قید کہ فرد کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں کوئی معنی اور کوئی وزن نہیں رکھتی۔ اکثر یہ ہوا ہے کہ شاعروں نے صرف ایک مطلع کہہ کر چھوڑ دیا اور اس کے بعد اور اشعار نہیں کہے۔ چنانچہ تنہا مطلع اور تنہا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں اصطلاحاً "فرد" ہی کہلائیں گے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ پرانے لوگوں نے تنہا مطلعے کو اکثر مطلع ہی کہنا پسند کیا ہے ہاں تنہا مقطعے کو فرد ضرور کہا ہے۔ بہر حال فرد کی دونوں طرح کی مثالیں دیکھیے۔ ؎

مطلع: شاخِ گل ہے یا نہال راز ہے   سرو قد ہے یا سراپا ناز ہے   (ولی)

شعر: بس نہ لگ چل نسیم مجھ سے کہ میں   رہ گیا ہوں چراغ سا بجھ کر   (میر)

اس نوع کے اشعار جو تنہا کہے گئے ہیں، انھیں فردیات ہی میں شمار کرنا چاہیے۔

۸.۹۶ : فری ورس : انگریزی کی یہ اصطلاح بھی اردو میں عام مستعمل ہے۔ اس کا اردو ترجمہ آزاد نظم ہے۔ دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۷

۸.۹۷ : فی البدیہہ (اشعار) کسی خاص موقعے پر فی الفور کہے گئے اشعار (یا شعر) کو اصطلاح میں "فی البدیہہ" کہا جاتا ہے۔ بغیر فکر کیے حسبِ موقع فی البدیہہ اشعار کہہ دینے سے شاعر کی قادر الکلامی اور بے پناہ موزونیِ طبع کا اندازہ ہوتا ہے۔

۸.۹۸ : قافیہ۔ علوم بلاغت میں "قافیہ" از خود ایک علم کا درجہ رکھتا ہے، جس کے اپنے کچھ اصول اور شرائط ہوتے ہیں۔ اس کی عام اور ظاہری صورت سے واقفیت کے لیے غزل، قصیدہ، ترکیب بند، ترجیع بند اور مسمط وغیرہ کے بیانات دیکھیے۔

۸.۹۹ : قسمیہ (اشعار) : ایسے اشعار جن میں موقع بہ موقع شاعر قسم کھاتا ہے، قسم کا لفظ بار بار لاتا ہے اور کسی کو کوئی واسطہ دیتا ہے "قسمیہ اشعار" کہے جاتے ہیں۔

۸.۱۰۰ : قصیدہ : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۵.۲

۸.۱۰۱ : قطعہ : دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵.۷

۸.۱۰۲ : **کلیات** : کسی شاعر کے کلام کی وہ کتاب جس میں اس کا کہا ہوا تمام کلام جمع کر دیا گیا ہو۔ انگریزی میں اس کے لیے Complete works کی اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۰۳ ۔ **کینٹو** (Canto) ۔ اس کے لغوی معنی ہیں نظم کا باب یا فصل۔ کسی رزمیہ نظم کے ذیلی حصّے کو بھی کینٹو کہتے ہیں۔ مجموعاً کسی بیانیہ نظم کو بھی کینٹو کہا جا سکتا ہے۔ اس کی حیثیت کم و بیش وہی ہوتی ہے جو ناول میں ایک باب کی ہوتی ہے۔

۸.۱۰۴ : **گلدستہ** : ایک ایسی کتاب کو کہتے ہیں، جس میں مختلف شاعروں کے کلام کا انتخاب پیش کیا جاتا ہے۔ ایسا انتخاب بہ لحاظ صنف بھی ہو سکتا ہے اور کسی مخصوص موضوع سے متعلق بھی۔ انگریزی میں اس کے لیے Anthology کی اصطلاح مروج ہے۔

۸.۱۰۵ : **گریز** : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۱۰۰۲.۲

۸.۱۰۶ : **گیت** : دیکھیے باب ۴ پیراگراف ۴.۲.۲.۲

۸.۱۰۷ ۔ **لوک گیت** : وہ مخصوص گیت جو صدیوں سے عوامی زندگی کا جزو رہے ہیں اور سینہ در سینہ نسلاً بعد نسل منتقل ہوتے ہیں۔ ان کے موضوعات بے حد متنوع ہوتے ہیں۔ عام (بالخصوص دیہاتی) زندگی کے ہر نقش، ہر موقع و محل اور ہر جذبہ و احساس کو یہ گیت ہر زمانے میں اجاگر کرتے رہے ہیں۔ مثلاً ایک ایسا لوک گیت دیکھیے جو ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی کے زمانے میں عموماً گایا جاتا تھا۔

لوگوں نے لوٹے شال دوشالے   میرے پیارے نے لوٹے رومال
میرٹھ کا صدر بازار ہے
میرے سیّاں لوٹ نہ جانے
لوگوں نے لوٹے تھال کٹورے   میرے پیارے نے لوٹے گلاس
میرٹھ کا صدر بازار ہے
میرے سیّاں لوٹ نہ جانے
لوگوں نے لوٹے گولے چھوہارے   میرے پیارے نے ایک بادام
میرٹھ کا صدر بازار ہے
میرے سیّاں لوٹ نہ جانے
لوگوں نے لوٹے مہر اشرفی   میرے پیارے نے لوٹے چھدام

میرٹھ کا صدر بازار ہے
میرے سیاں لوٹ نہ جائے
(سہارن پوری گوجر عورتوں کا گیت، میرٹھ ۱۸۵۷)[1]

۸.۱۰۸ : ماتم : دیکھیے مرثیہ باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۱.۵.۱.۶

۸.۱۰۹ : مبتذل : اسی باب میں دیکھیے "ابتذال"

۸.۱۱۰ : متبع : دیکھیے باب ۶ پیراگراف ۶.۱۶

۸.۱۱۱ : مثلث : دیکھیے باب ۶ پیراگراف ۶.۱۰

۸.۱۱۲ : مثمن : دیکھیے باب ۶ پیراگراف ۶.۱۵

۸.۱۱۳ : مثنوی (صنف) دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۲.۱ (ہئیت) دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵.۳

۸.۱۱۴ : مجددیہ (قصیدہ) : خطابیہ قصیدے کا دوسرا نام۔ دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۵.۲

۸.۱۱۵ : مجموعہ : کسی شاعر کے منتخب کلام پر مشتمل کتاب کو 'مجموعۂ کلام' بھی کہتے ہیں۔ اس کے لیے انگریزی میں Collection کی اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۱۶ : مخمس : دیکھیے باب ۶۔ پیراگراف ۶.۱۳

۸.۱۱۷ : مدح : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۱.۳

۸.۱۱۸ : مدحیہ (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۶.۱

۸.۱۱۹ : مذاحیہ/مذاقیہ (اشعار) ایسے اشعار مذاحیہ یا مذاقیہ اشعار کہلاتے ہیں جن میں شاعر پُر مزاح اسلوب اختیار کر کے شیخ، ناصح یا واعظ یا کسی اور کا مذاق اڑاتا ہے مثلاً

منہ دیکھتے ہیں حضرت احباب پی رہے ہیں — گیا شیخ اسی لیے اب دنیا میں جی رہے ہیں

مسلمانوں کو لطف و عیش سے بسنے نہیں دیتے — خدا دیتا ہے کھانا، شیخ جی پینے نہیں دیتے

دل جس طرف آیا ہے، وہ معلوم ہے مجھ کو — ناصح سے تو پوچھو کہ یہ حضرت کدھر آئے

(اکبر الہ آبادی)

---

[1] یہ لوک گیت برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔ حفیظ ہوشیار پوری صاحب نے اس کی ایک نقل سید ذوالفقار علی بخاری صاحب کو پاکستان میں بھیجی تھی۔ بخاری صاحب نے اسے کراچی کے رسالے "ماہ نو" (مئی ۱۹۵۷) میں شائع کرایا۔ "ماہ نو" کے اس شمارے سے یہ گیت یہاں نقل کیا گیا ہے۔ (شمیم)

۸.۱۲۰ : مربع : دیکھیے باب ۶. پیراگراف ۶.۱۱

۸.۱۲۱ : مرثیہ : دیکھیے باب ۴ - پیراگراف ۴.۱.۱

۸.۱۲۲ : مسبع : دیکھیے باب ۶- پیراگراف ۶.۱۴

۸.۱۲۳ : مستزاد : دیکھیے باب ۵ - پیراگراف ۵.۶

۸.۱۲۴ : مسدس : دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶.۱۳

۸.۱۲۵ : مسمط : دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶.۱

۸.۱۲۶ : مصرع : کلام موزوں کی ایک سطر کو اصطلاحاً "مصرع" کہا جاتا ہے۔ دو مصرعوں سے مل کر ایک شعر بنتا ہے۔

۸.۱۲۶.۱ : مصرع طرح : جب کوئی مصرع مقرر کر لیا جائے یا کر دیا جائے اور شعرا سے کہا جائے کہ اسی مصرعے کی بحر اور زمین میں شعر کہیں تو اسے "مصرع طرح" پر شعر کہنا کہا جاتا ہے۔

۸.۱۲۷ : مصرعی تسلسل : اس سے یہ مراد ہے کہ ایک مصرعے میں پیش کردہ خیالات دوسرے مصرعے سے سلسلہ ملاتے ہوں۔ خیالات کے تسلسل کی بنا پر الفاظ، فقروں اور ترکیبوں کا بھی سلسلہ ایک مصرعے سے دوسرے مصرعے میں قایم رہ سکتا ہے۔ ایک مصرعے کے چند الفاظ کا یہ تسلسل دوسرے مصرعے میں جاری رہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں بھی کہیں کہیں نظر پڑ جاتا ہے لیکن اس مخصوص ٹیکنک کا زیادہ اثر ہمارے یہاں انگریزی کا رہینِ منت ہے۔ انگریزی شاعری میں "مسلسل مصرعے" کا باقاعدہ رواج ہے جس کی خاص وجہ یہ بتلائی جاتی ہے کہ نظم موضوع اور خیال کی وحدت کی حامل ہوتی ہے اور جب تک ایک مخصوص خیال کی تکمیل نہ ہو اس کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اردو میں بھی نظم کے اس خاص تصور کے تحت مصرعوں کے تسلسل کو بعض شاعروں نے اپنے کلام میں اختیار کیا۔ اس کی ایک مثال دیکھیے۔ ؎

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں میں
لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں

وہ غم جو اس وقت تیری بانہوں
کے گلستاں میں سُلگ رہا ہے

وہ غم جو اس رات کا ثمر ہے
کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں
کی آنچ میں تو یہی شرر ہے

جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جگر سے نوچے ہیں اور ہر اک
کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

یہیں یہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں

(فیض احمد فیض : ملاقات)

۸.۱۲۸ : **مضحکات و مطائبات** : ایسی نظمیں یا اشعار جن میں ہنسی مذاق اور دل لگی کی باتیں بیان کی جائیں۔ طنز و مزاح اور مضحکہ اڑانے کے علاوہ کسی پر پھبتیاں کسنا بھی اس میں شامل ہے۔ مثلاً ؎

کچھ شک نہیں کہ حضرتِ واعظ ہیں خوب شخص — یہ اور بات ہے کہ ذرا بے وقوف ہیں

(اکبر الہ آبادی)

۸.۱۲۹ : **مطلع** : غزل یا قصیدے کا پہلا شعر، اور مثنوی کا ہر شعر، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، اصطلاحاً "مطلع" کہلاتا ہے۔

۸.۱۲۹.۱ : **مطلع ثانی** : غزل میں مطلعے کے بعد اگر دوسرا شعر بھی ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو تو اسے مطلع ثانی کہا جاتا ہے۔ اسی طرح قصیدے میں جب کچھ اشعار کہہ لینے کے بعد شاعر قصیدے کے اندر قصیدہ یا بات کا نیا انداز شروع کرتا ہے تو ایک مطلع اور کہتا ہے۔ اسے بھی مطلع ثانی کہتے ہیں۔ اسی طرح غزل یا قصیدے میں مطلع ثالث، مطلع رابع وغیرہ بھی ہو سکتے ہیں۔ مطلعِ ثانی کو زیب مطلع بھی کہتے ہیں۔

۸.۱۳۰ : **معشر** : دیکھیے باب ۶ پیراگراف ۶.۱۷

۸.۱۳۱ : **معمّا** : اسے چیستاں بھی کہتے ہیں۔ شاعروں کے شوق بھی بڑے عجیب اور دل چسپ رہے ہیں۔ اپنے آپ کو قادر الکلام منوانے کے لیے انھوں نے زبان دانی کے نت نئے کرتب دکھلائے ہیں۔ معمّا یا چیستان زبان دانی کا ایک ایسا ہی دل چسپ کرتب ہے یعنی شعر (یا اشعار) میں کوئی ایسی بات بیان کرنا، جو شعر کے الفاظ سے بظاہر واضح نہ ہو بلکہ اس میں چھپی ہوئی

لفظی ترکیب (یا تراکیب) کو بہ کد و کاوش حل کیا جائے۔ معمّا کے معنی ہی یہ ہیں کہ کسی الجھی ہوئی بات کو سلجھایا جائے۔ جس طرح ریاضی میں سوالات کے حل حاصل کیے جاتے ہیں، اسی طرح شعرِ معمّا میں بھی پوشیدہ بات کو کھولنا مقصود ہوتا ہے۔ وہ یا تو ابجدی حروف کے اعداد کے شمار یا جمع تفریق سے حل ہو سکتا ہے یا لفظوں کے اُلٹ پھیر یا آگے پیچھے کر دینے سے۔ اس کی ایک دلچسپ مثال دیکھیے۔ مومن نے کسی شخص "مہتاب رائے" کے نام کا معمّا یوں کہا۔

بے کیوں کر کہ ہے سب کار اُلٹا　　ہم اُلٹے بات اُلٹی یار اُلٹا

اس معمّے کا حل یہ ہے کہ "ہم" کو اُلٹیں تو "مہ" ہو جاتا ہے۔ "بات" کو اُلٹا جائے تو "تاب" حاصل ہوتا ہے۔ "یار" کو اُلٹ دیا جائے تو "رائے" بن جاتا ہے۔ اور یوں مصرعِ ثانی میں "مہتاب رائے" نام پوشیدہ ہے۔

۸.۱۳۲ : **مقتضب** : بغیر گریز کے قصیدے کو اصطلاحاً مقتضب بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے لیے دیکھیے خطابیہ یا مجددیہ۔ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۶.۲

۸.۱۳۳ : **مناجات** : ایسے اشعار جن میں شاعر خدا کی بارگاہ میں خدا کا ذکر کرتا ہے یا دُعا مانگتا ہے انھیں شعری اصطلاح میں "مناجات" کہا جاتا ہے۔ مناجات کے اشعار علیحدہ نظم کے طور پر بھی کہے جا سکتے ہیں اور کسی اور نظم (مثنوی وغیرہ) کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں مثلاً ۔

الٰہی! میں بندۂ گنہ گار ہوں　　گناہوں میں اپنے گراں بار ہوں
مجھے بخشیو میرے پروردگار　　کہ ہے تو کریم اور آمرزگار
کسی سے نہ کرنی پڑے التجا　　تو کر خود بہ خود میری حاجت روا

(میر حسن، مثنوی سحر البیان)

۸.۱۳۴ - **منظوم ڈرامہ** : وہ ڈرامہ جو نثر کے بجائے نظم میں پیش کیا جائے۔ دیکھیے غنائیہ بھی اسی باب میں پیراگراف ۸.۹۲

۸.۱۳۵ : **منفردہ (یا مفردہ)** : غزلیہ ہیئت کا یہ دوسرا نام ہے۔ غزل بہ حیثیتِ صنف اپنی مخصوص ہیئت میں ہونے کی وجہ سے غزل کہلاتی ہے۔ اسی ہیئت میں قصیدہ ہو تو وہ قصیدہ کہلاتا ہے، اس لیے وہ تخلیق جو صنفاً غزل بھی نہیں ہے اور قصیدہ بھی نہیں، لیکن ہے اسی مخصوص ہیئت میں، تو اس ہیئت کو غزل یا قصیدے سے علیحدہ شناخت کرنے کے لیے بطور اصطلاح منفردہ یا مفردہ ہیئت کہہ دیا جاتا تھا۔

۸.۱۳۶ : **منقبت** : ایسے اشعار جن میں صحابۂ رسولؐ، علی الخصوص حضرت علیؓ یا آئمہ کرام یا صوفیا، کی تعریف کی گئی ہو، منقبت کہلاتے ہیں۔ یہ اشعار بھی کسی نظم یا مثنوی کے حصّے کے طور پر یا الگ سے مکمل نظم کی صورت میں یا قصیدے کی شکل میں لکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً

عَلیؓ ولی، ابنِ عَمِّ رسول ‏ لقب : شاہِ مرداں و زوجِ بتول

نبی اور علی، فاطمہ اور حسن ‏ حُسین ابنِ حیدر، یہ ہیں پنج تن

ہوئی اُن پہ دو جگ کی خوبی تمام ‏ اُنھوں پر درود اور اُنھوں پر سلام

(میر حسن، مثنوی سحر البیان)

۸.۱۳۷ : **مہمل** (شعر یا اشعار) - ایسے اشعار جو محض کلامِ موزوں کا درجہ رکھتے ہوں اور جن سے کوئی معنی یا مفہوم کا حاصل کرنا دشوار ہو، اصطلاحاً "مہمل" کہلاتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں ‏ آدمی مخمل میں دیکھے مورچے بادام میں

(منقول از : آئینہ بلاغت)

۸.۱۳۸ : **نازک خیالی** : شعر میں ایسے خیالات نظم کرنا جن کا تعلق عقل سے زیادہ ہو، محسوسات سے کم۔ نازک خیالی کی شرط یہ ہے کہ دور کی چیزوں میں تعلق واضح کیا جائے۔

۸.۱۳۹ : **نثری نظم** : یہ ہمارے یہاں ایک نئی اصطلاح ہے۔ اس سے مراد ایسی نظم ہے جو عروضی پابندیوں سے آزاد ہو اور شاعرانہ آہنگ محض لفظوں سے پیدا کیا جائے۔ نثر میں چونکہ عروضی موزونیت نہیں ہوتی، اور اس نوع کی نظم اسی صفت کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اسے نثری نظم کہا جاتا ہے، یعنی ایسی نظم جو نثر کا سا آہنگ رکھتی ہو۔ اس میں قافیے کی بھی گنجایش نہیں ہے۔ اور اس لیے بالعموم آزاد نظم کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے۔

۸.۱۴۰ : **نُدبہ** : اس لفظ کے لغوی معنی ہیں "شیون اور ماتم"۔ شعری اصطلاح کے طور اس کا اطلاق اُن مخصوص الفاظ پر ہوتا ہے جو سلام یا نوحے وغیرہ کے مصرعوں کے آخر میں بہ تکرار آتے ہیں اور بہ طور بَین پڑھے جاتے ہیں۔ ان سے ماتم کرنے میں شدّت پیدا ہوتی ہے۔

۸.۱۴۱ : **نسیب** : قصیدے کی تشبیب کا دوسرا نام "نسیب" ہے۔

۸.۱۴۲ : **نظم** : دیکھیے باب ۴، پیراگراف ۴.۲.۱

۸.۱۴۳ - **نظمانہ** : اردو میں یہ ایک بالکل نئی اصطلاح ہے، جو "منظوم افسانہ" سے مرکب ہے۔ ایک نئی صنفِ سخن کے طور پر "نظمانہ" ایک پاکستانی شاعر محسن بھوپالی کی ایجاد و

اختراع ہے اور ایک ایسے شعری تجربے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں عصری زندگی کے مسائل وواقعات کو منظوم کرکے افسانوی رنگ میں پیش کیا جاتا ہے اور اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ مختصر افسانے کے تمام ضروری لوازمات مثلاً افسانویت، اظہار واقعہ، جذبہ و احساس، کلائمکس اور مکمل افسانوی فضا کے ساتھ ساتھ مخصوص افسانوی کردار و تاثر اس نوع کی مختصر نظم میں سما جائیں۔ گویا یہ نظم اور افسانہ کو ہم آمیز کرنے کی ایک کوشش ہے، لہٰذا اس میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا جاتا ہے کہ اس کی زبان عام بول چال کی زبان اور گفتگو سے قریب تر ہو۔ اس نوع کے مختصر منظوم افسانوں پر مشتمل محسن بھوپالی کا ایک شعری مجموعہ "نظمانے" کے نام سے اکتوبر ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا ہے۔ محسن بھوپالی کے اس شعری تجربے پر مزید گفتگو کرنی ابھی قبل از وقت ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ تجربہ دوسرے شعرا کی توجہ بھی اپنی طرف مبذول کراتا ہے یا نہیں، اور یہ کہ اس کا چلن اس حد تک عام ہوتا ہے یا نہیں کہ اسے ہماری نئی شعری روایت میں باقاعدہ باریابی مل جائے۔ اس کے بعد ہی اس کی کامیابی یا ناکامیابی، خوبیوں اور خامیوں اور صنفی شناخت کے مسائل کو معرض بحث میں لایا جا سکتا ہے۔ بہرکیف بہ طور مثال ایک نظمانہ دیکھیے ؎

دندناتی بس،
لہو میں تر بتر —— ایک جواں لاشہ،
سڑک پر چھوڑ کر
تیزی سے آگے بڑھ گئی

محو حیرت رہ گیا میں دیکھ کر
لاش کی ٹھنڈی کلائی کے قریب،
ہنس رہی تھی عمر کی لمبی لکیر! (محسن بھوپالی: دست شناسی)

۸.۱۴۴ : **نظم معریٰ** : دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۰۶

۸.۱۴۵ : **نعت** : ایسے اشعار جن میں حضور سرور کائنات پیغمبر اسلام کے اوصاف بابرکات کا ذکر بہ توصیف و عقیدت ہو شعری اصطلاح میں "نعت" یا "نعتیہ اشعار" کہلاتے ہیں۔ نعتیہ اشعار بالعموم کسی نظم یا مثنوی کے شروع میں لائے جاتے ہیں۔ ویسے نعتیہ نظمیں علٰحدہ سے بھی

لکھی گئی ہیں اور یوں ہمارے یہاں نعتیہ شاعری کی خاصی معقول روایت رہی ہے۔ نعتیہ قصیدے بھی بہ کثرت لکھے گئے ہیں۔ مثنوی کے ایک حصّے کے طور پر نعت کے یہ اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔

نبی کون ؟ یعنی رسولِ کریم | نبوّت کے دریا کا دُرِّ یتیم
کیا حق نے نبیوں کا سردار اُسے | بنایا نبوّت کا حق دار اُسے
بنایا سمجھ بوجھ کر خوب اُسے | خدا نے کیا اپنا محبوب اُسے
کروں اُس کے رُتبے کا کیا میں بیان | کھڑے ہوں جہاں باندھ صف مُرسلاں
محمدؐ کے مانند جگ میں نہیں | ہوا ہے نہ ایسا نہ ہوگا کہیں

(میر حسن، مثنوی سحرالبیان)

۸.۱۴۶ : **نوحہ** : یہ ایک ایسا سلام ہوتا ہے جس میں بَین کے اشعار زیادہ رکھنے کا اہتمام کیا جاتا ہے کیونکہ انھیں الحان کے ساتھ پڑھنا خاص مقصد ہوتا ہے۔ نوحے کے لیے مستزادی ہیئت کی کوئی کڑی شرط نہیں، لیکن اکثر نوحے مستزاد کی ہیئت ہی میں لکھے گئے ہیں۔

۸.۱۴۷ : **واسوخت** : دیکھیے باب ۴ پیراگراف ۴.۱.۲

۸.۱۴۸ : **واسوز** : یہ واسوخت کا دوسرا نام ہے۔

۸.۱۴۹ : **وعظیہ (قصیدہ)** : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۶.۲

۸.۱۵۰ : **ہائی کو (ہاکو)** : دیکھیے باب ۷۔ پیراگراف ۷.۹

۸.۱۵۱ : **ہجو** : ہجو اگرچہ قصیدے کا ایک موضوع ہے جس میں کسی شخص یا مصائب زمانہ کی بُرائی کی جاتی ہے، لیکن قصیدے کے علاوہ اور بھی اصناف یا ہیئتوں میں ہجویں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً مثنوی، مخمس، مسدس وغیرہ میں، اس لیے ہجویہ شاعری نے اردو میں ایک الگ سے صنفِ سخن کی حیثیت سے بھی فروغ پایا ہے۔ ایسی صورت میں موضوع ہی اس کی خاص صنفی شناخت ہو سکتا ہے۔

۸.۱۵۲ : **ہجویہ (قصیدہ)** دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲.۲.۶.۲ اور باب اوّل کے وہ پیراگراف جن میں قصیدے کی صنفی تشکیل کے مباحث آئے ہیں۔

۸.۱۵۳ : **ہزل** : دیکھیے باب ۳ پیراگراف ۳.۱.۸

۸.۱۵۴ : **ہفت بند** : ائمہ کرام کی شان میں جو نظم سات بندوں پر مشتمل ہو اور جس کے ہر بند میں اشعار کی تعداد برابر ہو، وہ شعری اصطلاح میں "ہفت بند" نظم کہلاتی ہے۔